Allgemeine Geschichte der Musik

von

Johann Nicolaus Forkel,
Doctor der Philosophie und Musikdirektor in Göttingen.



Zweyter Band.

Mit fünf Kupfertafeln.

Leipzig, im Schwickertschen Verlage, 1801.

Moritz

Vorrede.

Bey Erscheinung des ersten Bandes dieser allgemeinen Geschichte der Musik waren von der Ankündigung an nur vier Jahre verflossen, und ich hielt schon dafür, daß jene Zögerung einer Entschuldigung bedürfe; wie viel mehr bedarf ihrer nun die jetzige Zögerung, die beynahe zwölf volle Jahre gedauert hat?

Allein, wer die Beschaffenheit des Inhalts nur einiger Maßen kennt, welchen dieser zweyte Band in sich begreift, und ferner bedenkt, daß man einer solchen Arbeit nicht seine ganze Zeit widmen kann, sondern auch noch mancherley andere Geschäfte zu verrichten hat, der wird diese neue Zögerung dennoch entschuldigen können, sie wenigstens gewiß keiner Nachlässigkeit von meiner Seite zuschreiben. Der verstorbene Martini war gewiß ein sehr fleißiger, arbeitsamer Mann, und brauchte die Hülfsmittel zu seiner Storia etc. nicht erst weitläuftig zusammen zu suchen; dennoch verflossen zwischen der Erscheinung des ersten und zweyten Bandes dreyzehen, und bis zur Erscheinung des dritten wiederum eilf volle Jahre. Hat dieser Mann bey so großen Hülfsmitteln, vielleicht auch bey weit weniger andern zerstreuenden Geschäften nur so langsam arbeiten können, so wird man sich nicht darüber verwundern, daß unter minder vortheilhaften Umständen eine ähnliche Zögerung in der Ausarbeitung dieses Werck entstanden ist.

Ich sage daher nichts mehr zu meiner Entschuldigung, sondern will lieber dem Leser über die innere Einrichtung dieses Bandes einige Rechenschaft ablegen.

Ich war anfänglich Willens, die ganze allgemeine Geschichte der Musik in zwey Bänden zu endigen, und einen dritten Band der besondern Geschichte der Deutschen Musik zu widmen. Von diesem Plane habe ich bey erweiterter Kenntniß der Sache nothwendig abgehen müssen. Der Antheil, den die Deutschen von den frühesten Jahrhunderten an, an der Entwickelung der neuern Europäischen Musik-Art überhaupt genommen haben, hat ihre Specialgeschichte so sehr mit der allgemeinen verwebt, daß, wenn der erste Plan durchaus hätte befolgt werden sollen, im Ganzen entweder Lücken oder unnütze Wiederholungen unvermeidlich gewesen seyn würden. Ich hoffe, der Leser wird mit der jetzigen Einrichtung zufrieden seyn, nach welcher der Faden der allgemeinen Geschichte nicht abgerissen, und der Antheil, welchen die Deutschen insbesondere an der Bildung des neuern Musik-Systems genommen haben, dennoch deutlich genug dargestellt ist. Hätten meine Landsleute so viel Patriotismus, daß

ihnen an einer Specialgeschichte der Deutschen Musik wirklich gelegen wäre, so könnte mit der Zeit auch dazu Rath werden. An Materialien dazu, und an der Lust, sie zu gebrauchen, fehlt es nicht.

Die Einleitunng über Kirchenmusik ꝛc. ist diesem Bande deßwegen vorgesetzt worden, weil im ganzen Mittelalter kaum eine andere als Kirchenmusik vorhanden war, und weil mir diese Kirchenmusik überhaupt als die allerwichtigste und nützlichste Anwendung unserer Kunst sehr am Herzen liegt. Ich habe ehedem wohl ein wenig gelächelt, wenn ich las, daß ein alter Schriftsteller (Hippolytus) prophezeiht habe, die Abschaffung des Kirchengesangs (man muß hierunter nicht bloß unsern Choral verstehen) sey ein Zeichen, daß der Antichrist kommen werde; jetzt lächle ich wirklich nicht mehr darüber, seit dem die Erfahrung gezeigt hat, daß Lauigkeit gegen Kirchenmusik und Lauigkeit gegen öffentliche Religionsübungen in gleichen Schritten mit einander fortgehen. Die Geistlichen, welche immer bange sind, daß die geistliche Gemeinde mehr Wohlgefallen an einer erbaulichen Musik als an ihren Predigten finde, die deßwegen aus den Kirchen bloße Schulen machen wollten, wo nur gelehrt und gepredigt werden soll, könnten schon jetzt bemerken, wie sehr sie gegen die menschliche Natur anstreben, und werden es (man erlaube mir mit Hippolytus zu prohezeihen) in der Folge noch mehr bemerken. Sie verderben sich ihren eigenen Grund und Boden.

Die Aufrechthaltung der Kirchenmusik ist indessen nicht bloß zur Beförderung warmer Religionsgefühle, und zur größern Feyerlichkeit des öffentlichen Gottesdienstes, sondern überhaupt zur Erhaltung der edlern, höhern Kunst wichtig. Wo anders als in der Kirche kann und darf der Componist, sich dem höhern, edlern Kunstsiyl überlassen? Mattheson nannte zwar ehedem das Theater eine **hohe Schule der Musik**; ich halte aber die Kirche dafür, und der jüngere **Plinius** scheint schon vor mehr als anderthalbtausend Jahren meiner Meinung gewesen zu seyn, denn er hielt dafür, daß ein Musikus auf der Matthesonischen hohen Schule der Musik nur verdorben werde. „Theatra (sagt er) musicos male canere docuerunt.“ Dieß kommt von dem albernen Beyfall des unwissenden Pöbels her, der Dinge beklatscht, die der Verachtung und des Auspfeifens werth sind [a]), und dennoch eine Stimme, und zwar sogar die Stimmen-Mehrheit hat. Hier muß es also der Künstler machen, wie es das Volk am liebsten hört, und wer dem Geschmack desselben entgegen arbeiten wollte, würde bald für sich allein componiren [b]). In der Kirche hingegen fällt diese der wahren Kunst so nachtheilige Stimmen-Mehrheit des Volks weg. Hier kann der Künstler der Würde des Orts und der Heiligkeit seines Gegenstandes ohne irgend

a) S'intende della sciocca adulazione del Volgo ignorante, che molte volte applaude a quello, che meriterebbe le fischiate. *Doni*, delle Melodie, p. 122.

b) Un Auteur qui voudroit heurter le gout general, composeroit bientot pour lui seul. — — Il ne s'agit que de piquer la curiosité du peuple. *I. I. Rousseau* Lettre à Mr. d'Alembert.

ein Hinderniß gemäß handeln. Man halte mich indessen nicht für einen Feind der theatralischen Musik. Nur die Wendung, welche sie jetzt genommen hat, in welcher sie allen Geschmack an ernsthafter, und am meisten an geistlicher Musik verdrängt, mißfällt mir, und muß einem jeden mißfallen, der es mit der Kunst gut meint.

Beym übrigen Inhalt dieses Bandes habe ich mir zur Regel gemacht, entfernte oder solche Gegenstände, von welchen die Nachrichten entweder nur sparsam zu finden, oder nur in großen, seltenen Werken zerstreut sind, so ausführlich als möglich zu behandeln. Besonders habe ich mir angelegen seyn lassen, die Entstehung der Mensuralmusik so wie der Harmonie, dieser beyden Hauptstücke, worin sich die neuere Musik von der ältern unterscheidet, recht deutlich und vollständig zu entwickeln. Ich hoffe, aus dieser Entwickelung soll man aufs neue einen überzeugenden Beweis nehmen können, daß weder Harmonie, noch das, was wir Tact nennen, den Alten bekannt war. Hätten sie diese Figuralmusik gekannt, so hätte sie unmöglich verloren gehen, und gewiß nicht aufs neue so ganz aus den allerersten Anfängen wieder entstehen können, wie sie wirklich entstanden ist. Was die Alten statt dieser Figuralmusik gehabt haben mögen, können wir nicht mit Gewißheit sagen, nur allenfalls vermuthen; daß sie aber unsere Harmonie und unsern Tact nicht gehabt haben, scheint gewiß zu seyn, weil sich die Entstehung dieser beyden Vorzüge der neuern Musik von ihrem ersten Anfange an stufenweise verfolgen läßt.

Bey einigen andern Materien bin ich weniger umständlich gewesen. So hat man z. B. über die Troubadours, Minne- und Meister-Sänger so hinlängliche Nachrichten, daß es mir überflüssig schien, weitläuftig von ihnen zu handeln, um so mehr, da auch der Einfluß derselben auf Ausbildung und Vervollkommung der Kunst bey weitem nicht so wichtig ist, als man gewöhnlich glaubt. Ihre Melodien sind, so weit wir sie nach den vorhandenen Ueberbleibseln beurtheilen können, nicht Früchte der Kunst, sondern der Natur, und mit wenig Ausnahme meistens so beschaffen, wie man sie höchst wahrscheinlich in allen Zeitaltern und unter allen Völkern zu einem ähnlichen Gebrauch gehabt hat. Erst dann, wenn bey solchen Melodien derjenige Grad von Kunst angewendet wird, den man in einem gewissen Zeitalter erreicht hat, fangen sie an, ein Gegenstand der Kunstgeschichte zu werden. Dieser Fall tritt aber erst am Ende des funfzehenten und im Anfang des sechzehenten Jahrhunderts ein, und ist nicht das Werk der Troubadours, oder der Minne- und Meistersänger, sondern wirklicher Componisten, dergleichen Josquin, Isaac ꝛc. waren. So lange überhaupt Dichter und Tonkünstler noch in einer einzigen Person vereinigt waren, und die Kräfte gleichsam getheilt werden mußten, konnte nichts Großes, so wenig in der Poesie als Musik hervorgebracht werden.

In Rücksicht auf den musikalischen Altvater Josquin muß ich hier einen Irrthum berichtigen, zu welchem mich Glarean verleitet hat, so wie auch andere musi-

kalische Litteratoren von ihm dazu verleitet worden sind. **Glarean** sagt nehmlich, **Josquin** sey Capellmeister bey Ludwig XII. gewesen. Diese Angabe wurde mir schon dadurch verdächtig, daß **Peyrat** behauptet, **Franz** *I.* habe zuerst eine ordentliche musikalische Capelle an seinem Hofe errichtet, und daß ich bey andern Französischen Litterarhistorikern auch nur den Namen **Josquins** nicht genannt fand. Dennoch suchte ich, von Glarean verleitet, noch lang auf diesem Wege fort. Endlich, nachdem ich alle Hoffnung aufgegeben hatte, die Glareanische Angabe durch irgend ein anderes Zeugniß eines Französischen Schriftstellers bestätigen zu können, wie man im Artikel von ihm (Kap. 3. §. 40.) sehen wird, fielen mir die Elogia Germanor. quorundam Theologor. in die Hände, unter welchen sich auch eine Oratio de Luca Lossio befindet. In dieser Oration wird **Josquins** als eines Componisten gedacht, der am Hofe **Maximilians** I. sehr geliebt und geachtet wurde. „Nam Maximilianus primus Imperator (heißt es hier) praestantissimum et celeberrimum sui temporis Musicum *Iosquinum de Pres*, cujus variae cantiones, sacrae imprimis, exquisita arte, et vetusta gravitate compositae exstant, *in aula sua fovit et dilexit.*“ **Heinrich Isaac** soll sein Schüler gewesen seyn, wie in eben dieser Oration, welche 1585. gehalten wurde, gesagt wird.

Da ich einmal auf diesen Weg gebracht war, fand ich ferner in **Paul von Stettens** Kunst- Gewerb- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg, im Artikel von der Buchdruckerkunst, daß im Jahr 1520. daselbst eine Sammlung auserlesener Cantionen oder Motetten von den berühmtesten Componisten der damaligen Zeiten gedruckt worden sey. Hier werden als berühmte Componisten genannt: **Heinrich Isaac**, Kaiser Maximilians des I. Capellmeister, **Josquin de Pres**, **Peter de la Rue** ꝛc. auch kaiserliche Capellmeister ꝛc. Man kann sich hieraus erklären, wie es zugegangen ist, daß **Josquin** bald für einen Deutschen, bald für einen Franzosen und bald für einen Niederländer gehalten worden ist. **Maximilian** I. brachte durch seine Heirath mit **Maria**, Karls des Kühnen Tochter, die Burgundischen Staaten an sich, die damals so ausgebreitet waren, daß der Besitzer derselben mit seinem Capellmeister leicht bald in Deutschland, bald in Frankreich und bald in den Niederlanden residiren konnte. Ich glaube gewiß, daß die Widersprüche, welche sich in der Geschichte **Josquins** finden, bloß durch diese damalige Lage der Dinge gehoben werden können. — Aber wie ist **Glarean** zu seinen Fabeln gekommen?

Druckfehler und Versehen anderer Art, die in einem Werk von so fremdartigem Inhalt unmöglich vermieden werden können, beliebe der Leser geneigt zu entschuldigen.

Göttingen, im April, 1800.

Der Verfasser.

Inhalt.

Einleitung.

Ueber Kirchenmusik und einige damit verwandte Gegenstände.

Erster Abschnitt.

Von dem allgemeinen Gebrauch der Musik und von ihrem Verhältniß zur menschlichen Natur überhaupt, insbesondere aber zu religiösen Gefühlen.

§. 1. Allgemeiner Gebrauch der Musik bey allen bekannten Völkern der Erde.
§. 2. Erste Anwendung derselben auf die Bildung geselliger Tugenden.
§. 3. Fortsetzung.
§. 4. Anwendung derselben bey den Gottesverehrungen der Menschen.
§. 5. Worauf sich dieser allgemeine Gebrauch der Musik gründet.
§. 6. Die erste Ursache desselben ist die Organisation des Menschen.
§. 7. Aeltere Zeugnisse von dem vorzüglichen Einfluß des Gehörorgans auf menschliche Empfindungen und sittliche Bildung.
§. 8. Neuere Zeugnisse.
§. 9. Verschiedenheit dieses Einflusses bey einzelnen Menschen.
§. 10. Natur und Wirkung des Schalls und Tons.
§. 11. Hülfsmittel der Kunst zur Vermehrung der Wirkungen des Schalls.
§. 12. Wahre Beschaffenheit der Musik, wenn sie wirken und nützen soll.
§. 13. Natur und Wesen religiöser Gefühle.

Zweyter Abschnitt.

Von dem Beytrag der Musik zur Verschönerung und Erhöhung der christlichen Gottesverehrung.

§. 14. Beytrag der Kirchengebräuche zur Erhöhung religiöser Gefühle.
§. 15. Insbesondere der Musik.
§. 16. Von der Wirkung des Choralgesangs.
§. 17. Ob der Choralgesang allein hinreichend sey religiöse Gefühle zu erregen und zu unterhalten.
§. 18. Die Figuralmusik ist ebenfalls dazu erforderlich.
§. 19. Ob in den ersten Jahrhunderten der christlichen Kirche noch keine Figuralmusik gebraucht worden sey.
§. 20. Gebrauch musikalischer Instrumente in den frühern Jahrhunderten der christlichen Kirche.

Dritter Abschnitt.

Von den Ursachen des jetzigen Verfalls des gesammten kirchlichen Musikwesens.

§. 21. Ursachen der Gleichgültigkeit in neuern Zeiten gegen den musikalischen Gottesdienst.
§. 22. Allzu häufiger Gebrauch der Musik.

§. 23. Mangel an hinlänglicher Kenntniß der Musik.
§. 24. Mißbräuche in der Anwendung der Musik.
§. 25. Sparsamkeit in dem nöthigen Aufwand, welcher zu einer guten Musik erforderlich ist.
§. 26. Beschaffenheit unserer Cantorate.
§. 27. Unzulänglichkeit der damit verbundenen Einkünfte.
§. 28. Mißverhältniß dieser geringen Einkünfte mit den Forderungen, die man an die Cantoren macht.
§. 29. Von den Singchören.
§. 30. Unterhalt der Singchöre.
§. 31. Großer Nutzen dieser Art, Chöre zu unterhalten.
§. 32. Warum man in neuern Zeiten diese Chöre so sehr verfallen läßt?
§. 33. Man muß die dabey eingerissenen Mißbräuche abschaffen.
§. 34. Vorgebliche Ursachen, um welcher willen man die Chöre ganz aufheben will.
§. 35. Ob die Chorschüler durch das Singen in ihrer wissenschaftlichen Bildung gehindert werden?
§. 36. Ob das Singen auf der Straße der Gesundheit der Chorschüler nachtheilig sey?
§. 37. Ob durch das Chorsingen das Gesangstudium mehr gehindert als befördert werde.?
§. 38. Ob der Gesang der Chöre an sich unerbaulich sey, oder ob er es bloß durch Mangel an gehöriger Einrichtung und Aufsicht werde?
§. 39. Ob junge Leute durch die Chöre ungesittet und unfleißig werden?
§. 40. Von den Organisten.
§. 41. Wie ein Organist den Choral spielen soll?
§. 42. Wie die Vorspiele beschaffen seyn sollen?
§. 43. Was zum Accompagnement eines Organisten gehört?
§. 44. Ob ein Organist auch den Bau der Orgel kennen, und die Stimmung derselben verstehen müsse?
§. 45. Wie es mit der Besetzung der Organistenstellen gehalten werden sollte?
§. 46. Verfall der Orgelkunst in den neuern Zeiten.
§. 47. Ist großen Theils den kümmerlichen Besoldungen zuzuschreiben, die mit den meisten Organistenstellen verbunden sind.
§. 48. Von den Stadtmusikanten.
§. 49. Allgemeine Betrachtungen über die jetzige Beschaffenheit des gesammten kirchlichen Musikwesens.

Vierter Abschnitt.

Von der Nothwendigkeit einer Verbesserung der Kirchenmusik.

§. 50. Die Kirchenmusik muß verbessert, aber nicht abgeschafft werden.
§. 51. Diese Verbesserung ist nothwendig um der gebildeten Christen willen.
§. 52. Um der Kunst willen.
§. 53. Um des Volks willen.

Fünfter Abschnitt.

Von den Mitteln, wodurch der verfallenen Kirchenmusik wieder aufgeholfen werden kann.

§. 54. Mittel, der verfallenen Kirchenmusik wieder aufzuhelfen.
§. 55. Bessere Besetzung der Cantorate.
§. 56. Sie hängt von Kirchen- und Schul-Patronen ab.
§. 57. Die Cantoren müssen vom Schulunterricht in nicht-musikalischen Dingen befreyet werden.
§. 58. Bildung des Sänger-Chors als erste und vornehmste Sorge eines Cantors.
§. 59. Die Sänger müssen aus eingebornen Schülern gezogen werden.
§. 60. Der Musicunterricht in den Schulen muß allgemein seyn.
§. 61. Die Schullehrer müssen die Schüler nicht vom Gesangstudium abhalten, sondern dazu ermuntern.
§. 62. Das Chorsingen auf der Straße muß verbessert, aber nicht abgeschafft werden.
§. 63. Großer Nutzen dieser Verbesserung sowohl, als des Gesangstudiums überhaupt.
§. 64. Wahl und Einrichtung der Kirchenmusik, als zweyte Pflicht eines Cantors.
§. 65. Vorschläge zu einer einfachen, überall brauchbaren Einrichtung der Kirchenmusik. Sparsamer Gebrauch der Arien und Recitative.
§. 66. Die Kirchenmusik soll nicht zu lang seyn.
§. 67. Soll den Fähigkeiten der vorhandenen Sänger und Spieler angemessen seyn.
§. 68. Von den in ältern Jahrgängen enthaltenen Chören. Ob sie noch in unsern Zeiten gebraucht werden können?
§. 69. Von unserm Mangel an geistlichen Poesien zu Kirchencompositionen. Wie diesem Mangel abzuhelfen ist?
§. 70. Von der Aufsicht des Cantors über die Organisten und Stadtmusikanten.
§. 71. Nutzen einer solchen Aufsicht in Ansehung des Organisten.
§. 72. In Ansehung der Stadtmusikanten.
§. 73. Nützliche Folgen von allem Vorhergesagten, wenn es gehörig ausgeführt wird.
§. 74. Beschluß. Luthers Lobrede auf die Musik.

Allgemeine Geschichte der Musik

Erstes Kapitel.

Von der Einführung der Musik in die christliche Kirche bis auf den Tod Gregors des Großen.

Erster Abschnitt.

Zustand der Musik in den ersten 6 Jahrhunderten nach der Entstehung und Verbreitung der christlichen Religion bey verschiedenen Völkern.

I. Bey den Römern.

§. 1. Der Zustand der Musik steht mit dem Zustand der Wissenschaften und Sitten im genauesten Verhältniß.
§. 2. Beschaffenheit der wissenschaftlichen Cultur bey den Römern zur Zeit der ersten Entstehung der christlichen Religion.

§. 3. Beschaffenheit der Sitten in diesem Zeitraum.
§. 4. Ob die Musik als Fertigkeit betrachtet bey den Römern ausgebildet gewesen sey?
§. 5. Die große Neigung der Römer zu den Spielen des Circus hinderte die Ausbildung der Musik.
§. 6. Auch die Fechterspiele waren ihr hinderlich.
§. 7. Der Hang zu solchen Spielen schließt den Hang zu feinern Geistesvergnügungen aus. Daher konnte auch die Römische Musik nicht ausgebildet werden, und die Christen konnten keinen Gebrauch von ihr machen.
§. 8. Ob es vortheilhaft für die Musik im Ganzen gewesen sey, daß die erste Christen die Römische Musik verworfen haben?
§. 9. Innere Beschaffenheit der von den Christen verworfenen Musik.
§. 10. Ihre Armuth an innern Ausdrücken.
§. 11. Daraus entstehende Zwecklosigkeit in der Anwendung der Kunst.
§. 12. Welchen Zweck die Kunst haben soll?
§. 13. Ob die Christen die heidnische Musik aus Gründen verworfen haben?
§. 14. Der Haß gegen alles, was heidnisch war, ist die Hauptursache gewesen.
§. 15. Dieser Haß ist der größern Ausbildung der Musik beförderlich geworden.

II. Bey den Galliern.

§. 16. Sparsame Nachrichten von der Musik der alten Gallier.
§. 17. Gebrauch der Musik bey ihrem Gottesdienste.
§. 18. Von ihren Druiden.
§. 19. Von ihren Barden.
§. 20. Ausartung der Barden.
§. 21. Die Musik der Gallier war eine Religions- und Staatsangelegenheit.
§. 22. Sie wurde dadurch in ihrer Vervollkommnung eingeschränkt.
§. 23. Mannigfaltiger Gebrauch der Musik bey den Galliern.
§. 24. Beurtheilung der Gallischen Musik aus der Beschaffenheit der Gallischen Sprache.
§. 25. Zeugnisse von der Rauhigkeit der Stimme, Sprache und des Gesangs der alten Gallier.
§. 26. Die Gallische Musik wurde erst zur Zeit der Regierung des Chlodoväus am Ende des 5ten Jahrhunderts verbessert.
§. 27. Einfluß der Wissenschaften der Gallier auf die Beschaffenheit ihrer Musik.
§. 28. Beschaffenheit ihrer häuslichen und öffentlichen Ergötzlichkeiten, und deren Einfluß auf ihre Musik.
§. 29. Von den musikalischen Instrumenten der Gallier.
§. 30. Die Gallier konnten ihre Melodien nicht aufschreiben.
§. 31. Man findet auch keiner vorzüglichen Sänger oder Spieler unter ihnen erwähnt.
§. 32. Einige Proben des Gallischen Gesangs.

III. Bey den Britanniern.

§. 33. Die Nationalmusik der Britten scheint der Nationalmusik der Gallier ähnlich gewesen zu seyn.
§. 34. Von den ersten Erfindern oder Ausübern der Brittischen Musik.
§. 35. Von der Musik der Schotten, Irländer und Walliser.

§. 36. Einfluß des Einfalls der Sachsen auf die Brittische Nationalmusik.

IV. Bey den Deutschen.

§. 37. Ursprung und erster Gebrauch der Musik bey den Deutschen.
§. 38. Ueber den Verlust der alten Gesänge der Deutschen.
§. 39. Ob mit den verlornen Texten auch die Melodien völlig verloren gegangen sind?
§. 40. Die alten Deutschen haben ebenfalls ihre Barden gehabt, wie die Gallier und Britten. Von dem Barditus der alten Deutschen.
§. 41. Zeugnisse über die Beschaffenheit des Gesangs der alten Deutschen.
§. 42. Von den musikalischen Instrumenten der alten Deutschen.
§. 43. Von den musikalischen Instrumenten, welche die alten Deutschen bey ihren Opfern und öffentlichen Festen gebraucht haben.
§. 44. Zeugnisse, daß unsere ältesten Vorfahren auch die Isis verehrt, und sich dazu der Sistern und Klappern bedient haben. Von dem zu Tundern gefundenen güldenen Horn.
§. 45. Ob die alten Deutschen ausser ihrem Bardit und ihren Heldenliedern eine besondere Instrumental-Kriegsmusik gehabt haben?
§. 46. Bessere Fortschritte in der Musik haben die Deutschen der Einführung der christlichen Religion zu danken.

Zweyter Abschnitt.

Von der Einführung der Musik in die christliche Kirche bis auf den Tod Gregorius des Großen.

§. 47. Ermunterungen zum Kirchengesang aus der heil. Schrift.
§. 48. Von dem Gesang der Therapeuten und Essäer. Plinius Nachricht vom nächtlichen Gesang der ersten Christen.
§. 49. Zeugnisse der Kirchenväter vom Gebrauch des Gesangs bey den Christen der ersten Jahrhunderte. Clemens Romanus.
§. 50. Ignatius.
§. 51. Justinus.
§. 52. Tertullianus.
§. 53. Clemens von Alexandrien.
§. 54. Origenes.
§. 55. Cyprianus.
§. 56. Basilius.
§. 57. Ambrosius.
§. 58. Augustinus.
§. 59. Chrysostomus.
§. 60. Hieronymus.
§. 61. Aeußere Ordnung und Einrichtung des Kirchengesangs.
§. 62. Anstellung der Vorsänger.
§. 63. Unterschied der Cantoren und Lectoren.

§. 64. Von der Einrichtung besonderer Singschulen.
§. 65. Die Singschule des Papsts Silvester.
§. 66. — — — — Hilarius.
§. 67. — — — — Gregorius I.
§. 68. Einfluß dieser Singschulen auf den Kirchengesang. Ausschließung des Volks vom kirchlichen Gesang.
§. 69. Größere Ansprüche an die verordneten Kirchensänger.
§. 70. Daher entstehende Ausartung des Kirchengesangs.
§. 71. Nähere Beschaffenheit der musikalischen Aemter in der christlichen Kirche.
§. 72. Von der innern Beschaffenheit des Kirchengesangs und von den verschiedenen Gattungen desselben.
§. 73. Von dem Ambrosianischen Gesang.
§. 74. Ob er melodisch gewesen?
§. 75. Ob er metrisch gewesen?
§. 76. Von den Tonarten des Ambrosius.
§. 77. Ob Ambrosius seine Gesänge in Noten gesetzt habe?
§. 78. Vom Gregorianischen Gesang.
§. 79. Warum Gregorius das Ambrosianische Metrum verworfen hat?
§. 80. Ob Gregorius den vier Ambrosianischen Tonarten mehrere beygefügt habe?
§. 81. Beschaffenheit der Gregorianischen Tonarten.
§. 82. Hülfsmittel, sie gehörig von einander zu unterscheiden.
§. 83. Von den dazu gehörigen Tropen.
§. 84. Ob Gregorius zur Bezeichnung seiner Gesänge den Gebrauch der Lateinischen Buchstaben zuerst eingeführt oder simplificirt hat?
§. 85. Vergleichung des Ambrosianischen und Gregorianischen Gesangs.
§. 86. Unterschied in der metrischen Einrichtung.
§. 87. Unterschied in der melodischen Einrichtung.
§. 88. Von den verschiedenen Gattungen des Kirchengesangs.
§. 89. Von den Antiphonen.
§. 90. Von den Gradualen und Responsorien.
§. 91. Von den Psalmen und Hymnen.
§. 92. Von den Offertorien und vom Introitus.
§. 93. Von den Prosen, Rhythmen, dem Kyrie 2c. Gloria etc. Credo, Sanctus, Pater noster, Pax Domini etc., von der Communion, Postcommunion, Präfation, von den Laudibus oder dem Alleluja.
§. 94. Von den Neumen, Tropen und vom Tractus.
§. 95. Vom Gebrauch musikalischer Instrumente beym Kirchengesang der ersten 6 Jahrhunderte, und vom Tanz der Christen.
§. 96. Von der musikalischen Litteratur dieses Zeitraums. 1) Geronticon Pambonis. 2) Monacho qua mente sit psallendum. 3) Instituta Patrum etc. 4) S. Nicetii Laus Canticor. etc.

Zweytes Kapitel.

Vom Tode Gregors des Großen bis auf Guido von Arezzo.

§. 1. Politischer Zustand von Europa in diesem Zeitraum.
§. 2. Wissenschaften und Künste bloß in den Händen der Geistlichen.
§. 3. Gebrauch des Gesangs zur Einführung des Christenthums in England.
§. 4. Von den Sängern, welche den Gregorianischen Gesang in England eingeführt und verbreitet haben.
§. 5. Von den Neuerungen des Turstin im Gregorianischen Gesang.
§. 6. Von der Nationalmusik und den Instrumenten der Engländer.
§. 7. Vom König Alfred und von seiner Stiftung einer musikalischen Lehrstelle zu Oxford.
§. 8. Von der Verbreitung des Gregorianischen Gesangs in Frankreich unter Pipin.
§. 9. Unter Carl dem Großen. Streitigkeit zwischen den Römischen und Französischen Sängern in Rom.
§. 10. Widersprüche in den vorhergehenden Erzählungen.
§. 11. Carls Errichtung mehrerer Singschulen in Frankreich.
§. 12. Carls Verordnungen, bey allen Klöstern und Kirchen Singschulen anzulegen.
§. 13. Carls Kenntnisse im Gesang.
§. 14. Ob er neue Tonarten eingeführt habe?
§. 15. Ob er den Ambrosianischen Gesang zu unterdrücken gesucht habe?
§. 16. Zustand des Gregorianischen Gesangs unter Ludwig dem Frommen. Streit deßwegen zwischen Agobard und Amalarius.
§. 17. Unter den folgenden Fränkischen Königen bis auf Robert.
§. 18. Von den Volksgesängen der Franzosen.
§. 19. Vom Rolands-Lied.
§. 20. Von der Verbreitung des Gregorianischen Gesangs in Deutschland.
§. 21. Erste Apostel der Deutschen. Bonifacius.
§. 22. Ob der Römische Gesang vom Gregor selbst eingeführt worden?
§. 23. Er kommt erst durch Carl den Gr. recht in Aufnahme,
§. 24. Wird aber bald gemißbraucht.
§. 25. Von den Volksgesängen der Deutschen.
§. 26. Gattungen der Deutschen Volksgesänge.
§. 27. Zustand der Musik in Italien.
§. 28. Von Guido von Arezzo.
§. 29. Lebensumstände des Guido.
§. 30. Verbreitung seiner Lehre außer Italien.
§. 31 Von seinen Schriften.
§. 32. Auszüge aus dem Microlog.
§. 33. — — aus den rhythmischen Regeln.
§. 34. Auszüge aus dem Prolog zu seinem Antiphonario.

§. 35. Auszüge aus der Epistel an Michael.
§. 36. Von andern dem Guido zugeschriebenen Werken.
§. 37. Von seinen Erfindungen.
§. 38. Vom Gamma und Gamm = ut.
§. 39. Von seiner Erweiterung der Scala.
§. 40. Von seiner Erfindung der Punkte und anderer Arten von Noten.
§. 41. Von seiner Erfindung der Linien und Schlüssel.
§. 42. Von der Solmisation.
§. 43. Von den Hexachorden.
§. 44. Von der Mutation.
§. 45. Von der harmonischen Hand.
§. 46. Ob Guido die vielstimmige Musik und die Clavierinstrumente erfunden habe?
§. 47. Von den übrigen musikalischen Schriftstellern dieses Zeitalters. Vom Isidor.
§. 48. Vom Beda.
§. 49. Vom Alcuin, oder Albin.
§. 50. Aurelian.
§. 51. Vom Remigius aus Auxerre.
§. 52. Vom Notker Balbulus, und seinen Sequenzen.
§. 53. Von seiner Notenschrift.
§. 54. Vom Notker mit dem Beynamen Labeo.
§. 55. Vom Hucbald.
§. 56. Regino von Prüm.
§. 57. St. Oddo von Clugny.
§. 58. Adelbold.
§. 59. Bernelin.
§. 60. Einige Werke von Ungenannten.
§. 61. Ungedruckte Werke über Musik aus diesem Zeitraum von Abbo, Alpharabius, Bertrand, Fucraldus, Gerbert, nachherigem Papst Sylvester II., Gunzen, Herderich, Heribert, Hildemann, Johann, päpstlichem Primicerius, Marquart, Meletius, Notker aus Regensburg, Osbertus, Rupertus, Ruthard, Stephanus, Usuardus, Werembert oder Warimbert, Wigericus oder Vigericus, Wolstan.
§. 62. Von den Liedercomponisten, Sängern und Lehrern des Gesangs. Johannes Damascenus, Cosmas ꝛc.
§. 63. Carl der Gr. König Robert. Ildephonsus. Constantius. Adelmus. Bischoff Guido. Hericus. Remigius. Stephanus. Radbod. Fulbert.
§. 64. Vom h. Dunstan.
§. 65. Maldaväus. Giroald. Elisagar. Adalaldus. Notland. Johann zu Metz. Letald. Bernacer. Bischoff Robert.
§. 66. Von Gesängen in verschiedenen Landessprachen. Ottfried von Weissenburg. Rapertus. Adelberts Lied

in Slavischer Sprache mit der Melodie. Methodius.
§. 67. Von der innern Beschaffenheit der Musik dieses Zeitraums. Vom Tonsystem und von den Tonarten.
§. 68. Von der Melodie und Harmonie.
§. 69. Vom Takt.
§. 70. Von der Notation oder mus. Schreibekunst.
§. 71. Von den musikalischen Instrumenten. Von der Orgel.
§. 72. Ursprung der Orgeln.
§. 73. Hydraulische und pnevmatische Orgeln.
§. 74. Beschreibung einer Orgel aus der Anthologie.
§. 75. — — — — — aus dem Cassiodor.
§. 76. Ob Vitalian die Orgel zuerst in die Kirche gebracht habe?
§. 77. Von der Orgel Pipins.
§. 78. Von der Orgel Carls des Großen.
§. 79. Von der Orgel Ludwigs des Frommen.
§. 80. Von alten Orgeln der Deutschen.
§. 81. Von der Orgel zu Freysing.
§. 82. Von einem alten Römischen Positiv.
§. 83. Von den Orgeln Gerberts oder Silvester II.
§. 84. Von der Orgel zu Winchester und Ramsey.
§. 85. Verbreitung der Orgeln in Deutschland.
§. 86. Anzahl der darin befindlichen Töne.
§. 87. Ihre Disposition und Stimmung.
§. 88. Entstehung des vielstimmigen Gesangs aus dieser Stimmung, welchen die Alten Organum nannten.
§. 89. Von der Figur der Orgeltasten, und der Art sie zu spielen.
§. 90. Von dem Bälgenwerk.
§. 91. Von der Art ihres Tons.
§. 92. Was darauf gespielt werden konnte.
§. 93. Warum einige die Orgeln nicht in der Kirche haben wollten.
§. 94. Vom Monochord.
§. 95. Von den übrigen, um diese Zeit gebräuchlichen Instrumenten.
§. 96. Folgerungen aus dem vorhergehenden, über die Beschaffenheit der Musik dieses Zeitalters überhaupt.

Drittes Kapitel.

Von Guido bis auf den Franchinus Gafor.

Erster Abschnitt.

Von den Fortschritten in der theoretischen und praktischen Musik überhaupt.

§. 1. Politischer Zustand von Europa in diesem Zeitraum.
I, §. 2. Von der Erfindung der Mensuralmusik überhaupt.

§. 3. Von der Wichtigkeit, dem Nutzen und der Nothwendigkeit dieser Erfindung.
§. 4. Von Franco, dem wahren Erfinder der Mensuralmusik.
§. 5. Vom Vaterland des Franco.
§. 6. Von der Zeit, in welcher er gelebt hat.
§. 7. Zeugnisse über seine Erfindung.
§. 8. Von den musikalischen Schriften des Franco überhaupt.
§. 9. Auszüge aus denselben.
§. 10. Von den Erklärern der Franconischen Lehre. Von Odington.
§. 11. Von Robert de Handlo.
§. 12. Unvollkommenheit der Mensuralmusik bis auf diesen Zeitraum.
§. 13. Von Marchettus de Padua.
§. 14. Von Johann de Muris.
§. 15. Von den mus. Schriften des de Muris.
§. 16. Warum de Muris für den Erfinder der Mensuralmusik gehalten werden konnte.
§. 17. Von Prosdocimus de Beldemandis.
§. 18. Von Philip de Vitriaco, *Iohn of Tewkesbury*. Anselmus von Parma, und Philippus de Caserta.
§. 19. Von Johann Tinctor.
§. 20. Von Franchimus Gafor.
§. 21. Von seinen Schriften überhaupt.
§. 22. Auszüge aus der Practica mus. die Mensuralmusik betreffend.

II. §. 23. Von der Harmonie.
§. 24. Von den ersten Spuren derselben.
§. 25. Von ihrem Gebrauch in der Kirche.
§. 26. Allmähliche Erweiterungen derselben.
§. 27. Durch Guido von Arezzo.
§. 28. Durch Franco von Cölln.
§. 29. Durch Marchettus von Padua.
§. 30. Durch Johann de Muris.
§. 31. Durch Prosdocimus de Beldomandis.
§. 32. Allgemeine Verbreitung der Harmonie in Frankreich, Deutschland, (Flandern,) Italien und England. Ob Dunstable für den Erfinder der neuen Kunst angesehen werden könne?
§. 33. Beschaffenheit der Harmonie in diesem Zeitraum.
§. 34. Johann Tinctors Begriffe davon.
§. 35. Gafors Contrapuncts-Regeln.
§. 36. Von den ältesten Ausübern des Contrapuncts überhaupt.
§. 37. Von dem Einfluß der Buchdruckerkunst auf die Verbreitung der Figuralmusik.
§. 38. Von Jakob Obrecht.
§. 39. Von Johann Ockenheim.

Inhalt.

§. 40. Von Josquin.
§. 41. Von Benedictus und dessen Trauergesang auf Josquin.
§. 42. Von Pierre de la Rue.
§. 43. Von Anton Brumel.
§. 44. Von Loyset.
§. 45. Von Jean Mouton.
§. 46. Von Bonadies oder Godendach.
§. 47. Von Heinrich Isaac.
§. 48. Von Stephan Mahu und Thomas Stolzer.
§. 49. Von den ältesten Englischen Contrapunctisten.
§. 50. Einige allgemeine Bemerkungen über die vorhergehenden Compositionen.

Zweyter Abschnitt.

Vom geistlichen und weltlichen Gebrauch der neuern Musikart überhaupt.

§. 51. Einfluß auf den Choralgesang.
§. 52. Einfluß auf den Musikunterricht in Schulen.
§. 53. Einführung derselben in mehrere Schulen und Kirchen.
§. 54. Von den um der Figuralmusik willen errichteten Singchören.
§. 55. Von den Castraten.
§. 56. Von den geistlichen Schauspielen, in Italien, Frankreich, Spanien, England und Deutschland.
§. 57. Beschaffenheit derselben.
§. 58. Vom Narren- und Eselsfest.
§. 59. Andere Mißbräuche der Musik in Kirchen und Schulen.
§. 60. Gesetze dagegen, und daher entstandene Musikfeinde.
§. 61. Verbesserung der Kirchenorgeln.
§. 62. Allgemeinere Verbreitung derselben.
§. 63. Berühmte Orgelmacher dieses Zeitalters.
§. 64. Berühmte Organisten.
§. 65. Von der Orgeltabulatur.
§. 66. Von der Notation der Kirchengesänge im 12ten, 13ten und 14ten Jahrhundert.
§. 67. Vom Gebrauch anderer Instrumente in der Kirche.
§. 69. Uebrige Schriftsteller und Beförderer der Kirchenmusik aus diesem Zeitraum.
II. Von der weltlichen Musik dieses Zeitraums insbesondere.
§. 69. Von den herumziehenden Spielleuten, Mimen, Joculatoren, Menetriers 2c. überhaupt.
§. 70. Von ihren Gesängen und übrigen Verrichtungen.
§. 71. Von ihren Instrumenten.
§. 72. Von den Deutschen Spielleuten insbesondere.

***

§. 73. Von der Verbindung der Instrumentisten zu einer Zunft.
§. 74. Von der Beschaffenheit der Tanzmusik.
§. 75. Von den Provenzalischen Sängern.
§. 76. Einige Melodien von ihnen.
§. 77. Von den Minnesängern.
§. 78. Einige Melodien von ihnen.
§. 79. Von den Meistersängern und ihren Melodien.
§. 80. Von den Volksliedern dieses Zeitraums.

Verbesserungen im ersten Band.

Einleitung. S. 2. Zeile 10. muß zwischen Ton und leidenschaftlicher ein Comma stehen. S. 4. Z. 12. an,
statt da, zweymal. S. 5. Z. 4. dem Leser statt den. S. 9. Z. 15. Wörter statt Worte. S. 9. Z. 25. Wörtern
statt Worten. S. 11. Z. 23. werden kann, statt könn[illegible]. S. 18. Note 11. *Boyé* statt Boyl. S. 21. §. 30. Z. 3.
Wörter statt Worte. S. 42. muß am Anfang des dritten und vierten Notensystems das Zeichen $\frac{3}{4}$ weggenommen
werden, weil die darauf enthaltene Melodie zur verhergehenden gehört. S. 57. §. 113. Z. 4. Paranomasie statt Pa-
ronomasie. S. 62. §. 126. Z. 17. befruchtende statt befeuchtende. S. 69. §. 3. Z. 3. Böotien statt Bäotien. S.
75. Z. 10. so lange, statt sich lange. S. 87. Z. 8. von unten, Seiten statt Saiten. S. 95. §. 39. Z. 5. Chnue
statt Chune. S. 136. §. 55. Z. 5. Seiten statt Saiten. S. 136. §. 55. Z. 10. daß sie, statt daß es. S. 153. §. 77.
Z. 7. dienen, statt dienn. S. 155. Not. 121. Columne 2. Z. 2. *accentibus* statt accentirus. S. 159. muß über der
ersten Notenzeile das Wort Gedichte weggenommen werden.

S. 205. Z. 3. von unten: rauhe statt rauche S. 214. §. 29. Z. 5. Cordax statt Cordox. S. 215. §. 31 Z. 3.
einmal statt eiemal. S. 217. Z. 8. einige statt welche. S. 221. §. 36. Z. 3. Terpsichere statt Trepsichore. S. 228.
Z. 6. von unten: Götterlehre statt Götterlöhre. S. 228. Z. 2. von unten: rauh statt rauch. S. 233. Z. 11. von
unten: großen Reizungen statt große. S. 235 Z. 1. muß das Wort gerade weggenommen werden. S. 236. §. 47.
Z. 3. Tiger statt Tieger. S. 264. Z. 6. von unten: ἁρμάτιον statt ἁμάτιον. S. 267 §. 68. Z. 11. anderes statt
anders. S. 252. Z. 14. nur wenige, in welchen anstatt keine keine einzige, in welcher. S. 268. Z. 8. Bacchus-
festes statt Bacchusfest. S. 271. Z. 13. dem Beschluß statt den. S. 279. Z. 1. Trompeten statt Trompete. S.
279. Z. 9. genannt statt genennt. S. 283 Z. 1. Megalopolis statt Megapolis. S. 293. Z. 13. Megalostrata statt
Magalostrata. S. 303. Z. 6. von uuten: bald statt blad. S. 314. Z. 16. von unten: Sacadas statt Sacades.
S. 317. Z. 19. von unten: Bacchius statt Bacchus. S. 317. Z. 8. von unten: Octavengattungen statt Octavgat-
tungen. S. 320. Note 399. Z. 8. auf dem Ambos, statt den. S. 324 Z. 7. von unten: hyperbolåen statt heper-
bolåon. S. 345. §. 117. Z. 10. muß das Wort lydische unterstrichen seyn, nicht das Wort heißt. S. 347. Note
423. Z. 3. Bacchius statt Bacchus. S. 354. §. 120. Z. 10. fühlbare statt sichtbare. S. 355. Z. 1. richtiger statt
wichtiger. S. 376. §. 138. Z. 6. von unten: sowol die statt in. S. 391. Z. 15. kehren statt kehen. S. 394. Z. 12.
von unten, muß es heißen: daß die Erde nicht schon lange vernichtet sey. S. 400. Z. 18. dennoch statt demnach.
S. 407. Z. 9. könnte statt konnte. S. 410. 5) Z. 2. muß es heißen: bey den Tönen der bloßen Rede. S. 413.
Z. 12. von oben: in irgend etwas. S. 421. Z. 12. seinen Melone statt seine. S. 437. Z. 16. von oben: einem
Gesang, statt einen. S. 441. Z. 16. von unten: die der Malerey statt der. S. 483. §. 5. Z. 11. bedienten statt
benienten.

Die im zweyten Band befindlichen Druckfehler sollen zugleich mit denen, welche etwa im dritten und letzten Bande vorkommen könnten, angegeben werden. Nur bemerke man vorläufig, daß in der Vorrede zu diesem Bande, Seite IV. Zeile 13. christliche Gemeinde, statt geistliche, und Z. 15. wollen st. wollten rc. gelesen werden muß.

Einleitung.

Ueber Kirchenmusik und einige damit verwandte Gegenstände.

Hail ſacred Art! deſcended from above,
To crown our mortal Joys: Of thee we learn,
How happy Souls communicate their Raptures;
For thou'rt the Language of the Bleſt in Heaven.
— — — — *Divum hominumque voluptas*,

Malcolm's
Treatiſe of Muſic

Einleitung.

Erster Abschnitt.

Von dem allgemeinen Gebrauch der Musik, und von ihrem Verhältniß zur menschlichen Natur überhaupt, insbesondere aber zu religiösen Gefühlen.

§ 1.

Es hat wohl nie ein Volk auf der Erde gelebt, welches nicht irgend eine Art von Musik gehabt, und bey verschiedenen Gelegenheiten angewendet hätte. Wenigstens wissen wir dieß mit Zuverlässigkeit von allen denjenigen gebildeten oder ungebildeten Völkern, von deren Existenz wir sowol aus ältern als neuern Zeiten nur irgend einige Kenntniß erlangt haben. Die Zeugnisse hierüber sind so allgemein bekannt, und so häufig bey Geschicht- und Reisebeschreibern aller Jahrhunderte und Weltgegenden anzutreffen, daß es eine unnöthige Bemühung seyn würde, auch nur einige derselben hier anführen zu wollen.

§. 2.

Obgleich diese ursprüngliche Musik nicht anders als sehr roh gewesen seyn kann, [1] so hat sie doch schon in den frühesten Zeiten die Wirkung gehabt, die Bande der ersten gesellschaftlichen Verbindungen fester zu knüpfen. Die bekannten Fabeln von Hermes, Orpheus, Amphion rc. rc. deren fast alle Nationen ähnliche nur unter andern Namen aufzuweisen haben, bestätigen dieß hinlänglich. Die Löwen, welche sie bezähmten, die Felsen und Bäume, welche sie durch ihre Musik bewegten, waren nichts als rohe wilde Menschen, welche die gesellschaftliche Verbindung mehrerer Familien noch nicht kannten, und noch keiner Einschränkung oder Aufopferung ihrer zügellosen Begierden fähig waren. Hermes, Orpheus, Amphion und andere mehr, waren also nichts anders, als solche weise Menschen, die die Kraft der Musik aufs menschliche Herz zuerst bemerkten, und

1) Die alten Völker, so wie noch die Wilden und Barbaren, kannten keine andere als schmetternde Instrumente, lärmende Trommeln, Becken rc. Es kam dabey nicht auf Modulation, sondern blos auf Rhythmus und Takt an, der aber bis zu einer Art von Wuth heftig und meistens mit Tanz verbunden war. Die amerikanischen Wilden kennen ebenfalls keine andere als Tanzmusik. Man kann hieraus beurtheilen, was man von der neuen Wendung zu halten hat, die der musikalische Geschmack seit einigen Jahrzehenden genommen hat, nach welcher er sich immermehr zur Aehnlichkeit mit der Tanzmusik neigt und dadurch nothwendig allen höhern und edlern Styl verdrängen muß, oder größtentheils schon verdrängt hat. Diese Wendung haben wir hauptsächlich der neuen komischen Operette zu verdanken.

für ihre Zeitgenossen einen wohlthätigen Gebrauch davon machten. Sie weckten dadurch menschliche Gefühle für Ruhe, Frieden und gesellschaftliche Glückseligkeit in den Gemüthern auf, machten nach und nach gesetzlichen Zwang erträglich, und leiteten dadurch allmählich die Menschen zu solchen gesellschaftlichen Vereinigungen, die in der Folge die Grundlage großer und gebildeter Staaten geworden sind. Ihre Nachkommen haben diese Wohlthaten so dankbar zu erkennen gewußt, daß sie sie nicht bloß als vorzüglich gute und weise Menschen, sondern sogar als überirdische Wesen, als Halbgötter verehrt haben.

§. 3.

Wenn wir uns keine Vorstellung davon machen können, wie eine so rohe Musik, die nothwendig dem wilden Charakter jener ersten Völker angemessen seyn mußte, schon so wohlthätige Wirkungen habe hervorbringen können, so muß man bedenken, daß sie in Verbindung mit der Poesie nützliche Lehren verbreitete, daß sie in jenen Zeiten noch den ganzen Reitz der Neuheit hatte, folglich schon allein durch diesen Umstand bey solchen Menschen, die nie etwas ähnliches gehört hatten, die größte Aufmerksamkeit, Staunen und Vergnügen erregen konnte. Die Wirkung der Künste auf das menschliche Herz ist beym seltenen Genuß derselben, wodurch ihnen gleichsam ein beständiger Reitz der Neuheit erhalten wird, auch noch in unsern Tagen am stärksten, wie man bey allen solchen Personen bemerken kann, welche selten Musik zu hören bekommen. Der häufigere Genuß schwächt ihre Wirkungen immer mehr und mehr, wenn sich mit demselben nicht zugleich die Kenntniß der Kunst erweitert, und durch diese Erweiterung immer neue Reitze entdeckt werden. Die Geschichte lehrt uns, daß die ersten Weisen oder Volksführer dieß sehr wohl bemerkt haben, weil sie bald anfiengen, den Gebrauch und die Anwendung der Musik auf alle Weise zu erweitern. Sie führten sie nach und nach bey allen öffentlichen Volksfeierlichkeiten ein, wurden dadurch in den Stand gesetzt, ihre Einwirkung auf Sittlichkeit immer mehr zu bemerken, und bewogen, ihre Ausübung soviel zu befördern, als den damaligen Umständen nach nur immer möglich war. Sie wurde nach und nach ein nothwendiger Theil der Erziehung, kam fast ausschließend in die Hände der Volkslehrer und Weisen, die ihren Unterricht mit ihr anfiengen und endigten, und in ihr nicht nur eine Anreitzung zur Aufmerksamkeit, sondern auch nach der Anstrengung eine wohlthätige Erholung fanden. 2)

§. 4.

Unter solchen Umständen ist es nicht zu verwundern, daß die Musik nach und nach die Theilnehmerin an allen menschlichen Angelegenheiten wurde, wobey das Herz etwas zu thun hat. Die menschliche Natur ist zu allen Zeiten einneley gewesen. 3) Man hat schon in den frühesten Zeitaltern

2) Pythagoras hat sich der Musik nicht nur für seine eigene Person bedient, sondern sie auch in seiner ganzen Schule eingeführt. Der ältere Cato sagt beym Cicero (Quaest. Tusc. IV. 2) daß Pythagoras durch Gesang und Saitenspiel seine Seele von der Anstrengung des Nachdenkens zu sanften Empfindungen herabgestimmt habe. Seneca hingegen (de ira III. 9.) hält dafür, es sey geschehen, seine Leidenschaften zu besänftigen. Am bestimmtesten erklärt uns aber Jamblich (de vita Pythag. cap. 15.) die Absichten, welche Pythagoras durch den Gebrauch der Musik zu erreichen suchte. Man vergleiche hiermit einen Aufsatz über die Pythagorische Musik von Tiedemann, in meiner musikal. kritischen Bibliothek, Band 3. Seite 107.

3) Der Geist, der in uns ist, bleibt daher immer die beste Quelle aller Geschichte; er gleicht im Wesentlichen dem Geiste aller derer, die vor uns waren, und giebt dem, der sich mit ihm einlassen kann, und jedem, der sich selbst verständlich zu machen weiß, wichtige Fingerzeige von Nachrichten, die weit über den Zeitpunkt schriftlicher Zeugnisse, und weit über die historische Gewißheit hinausreichen. — Jede Sache hat innere Data, die wenn man sie mit Einsicht und Bescheidenheit nutzt, die äußern oft überwiegen. Ue-

eben so gefühlt, wie wir es noch jetzt fühlen, und wie man es bis ans Ende der Welt fühlen wird, daß kein Fest, woran eine Menge Menschen Theil nehmen soll, ohne Musik feyerlich genug begangen werden oder den Zweck erfüllen kann, um deswillen man es angeordnet hat. Der Ausdruck der Musik stimmt eine ganze Versammlung zu einerley Empfindungen, und wenn Worte damit verbunden sind, auch zu einerley Begriffen. Hieraus entsteht sodann jene allgemeine Theilnahme an einer gemeinschaftlichen Angelegenheit, in welcher alle einzelne Glieder einer großen Versammlung der Veranlassung des Festes gemäß, entweder sich mit einander freuen, oder mit einander trauren[4].

Aber der größte Beweis von der hohen Achtung und von der richtigen Kenntniß, welche unsere Vorfahren von der Kraft und Wirkung der Musik hatten, liegt darin, daß sie sie für würdig und geschickt hielten, religiöse Empfindungen zu erwecken oder zu beleben, und daß fast alle Nationen, welche nur irgend eine Art von Gottesdienst hatten, sie zu einem unentbehrlichen Hauptstück desselben gemacht haben.[5].

§. 5.

Eine so allgemeine Uebereinstimmung der gesammten Menschheit kann unmöglich das Werk des bloßen Zufalls oder der Willkühr einzelner Menschen seyn; sie muß nothwendig ihren Grund in der menschlichen Natur, in dem Wesen der Kunst, und endlich in der Natur und dem Wesen religiöser Gefühle selbst haben. Es kommt also hier auf die Untersuchung folgender Fragen an: **was ist in der menschlichen Natur, was der Musik eine so große Wirkung auf dieselbe verschaft? Was liegt in dem Wesen der Musik, welches sie geschickt macht, so kräftig und so mannigfaltig auf den Menschen zu wirken, und endlich: was ist Religion, was sind religiöse Gefühle?** Wenn die Natur des Menschen noch die nemliche ist, die sie vom Anbeginn der Welt war, so muß sich aus der Beantwortung dieser Fragen ergeben, daß das, was dem Menschen in den frühesten Zeitaltern angemessen war, ihm auch noch jetzt, obgleich mit manchen zufälligen Veränderungen dennoch dem Wesentlichen nach angemessen seyn müsse. Man muß sich daraus erklären können, wie es zugehe, daß die Musik ihre Gewalt und ihren Einfluß auf das menschliche Herz Jahrtausende hindurch behauptet hat und noch ferner behaupten wird, ob es gleich in keinem Zeitalter an einzelnen Menschen gefehlt hat, die diese Quelle menschlicher Glückseligkeit und menschlichen Vergnügens zu verstopfen gesucht haben. Sie hat die Menschheit durch alle Ereignisse des Lebens, durch Glück und Unglück

der die bürgerliche Verbesserung der Weiber. S. 102. und 151.

4) Jedermann weiß, was die Zusammenkunft, noch mehr die Zusammenstimmung einer großen Versammlung für magische Kraft hat. Nicht etwa nur, daß die consonen vereinten Luftwellen, auch die Empfindung verstärkt angreifen, und die Seele, die sich nur als Tropfe in diesem Strom fühlt, in denselben fortreissen; der allgemeine Enthusiasmus verwandter Ideen ergreift sie, und so werden die süßen Rasereyen daraus, über die der Weltmann spottet, und die sich der kalte Philosoph so wenig erklärt. Herders Geist der hebr. Poesie, B. 2. S. 260.

5) Wenn die Musik den unsterblichen Göttern nicht angenehm wäre, sagt Censorinus (de die natal. cap. 12.) so würde nicht bey allen ihren Festen ein Flötenspieler gebraucht werden. Von der siebensaitigen Lyra sagt Horaz, daß sie in den Tempeln der Götter angenehm und werth sey:

> Ehmals stumm und grazienleer, und nun beym
> Mahl des Reichen, nun in der Götter Tempeln
> werth! Buch 3. Ode 11.

und in seiner 36sten Ode des ersten Buchs singt er:

> Laßt mich Weihrauch und Saitenspiel,
> Laßt mich dankbar das Blut eines gelobten Kalbs
> Den Schutzgöttern des Numida
> Bringen, — — —

in der Meinung, daß die Schutzgötter durch Weihrauch und Saitenspiel besänftigt werden. Maximus von Tyrus (Sermon. 21.) nennt sie eine Begleiterinn der Opfer (Socia sacrificiorum) und bey noch einer großen Menge alter Dichter und Geschichtschreiber findet man Zeugnisse vom allgemeinen Gebrauch der Musik bey heiligen Handlungen.

begleitet, hat sie im Leiden getröstet, im Glücke zur Mäßigung gestimmt, im Kriege zur Tapferkeit ermuntert, im Frieden gesellige Neigungen befördert, und endlich zu jenen Gefühlen der Andacht bey ihren Gottesverehrungen erhoben, wodurch sie gleichsam der Gottheit näher gebracht, und mit einem Gemüthszustand bekannt geworden, der ihr schon in diesem Leben einen Vorschmack jener Seeligkeiten giebt, die ihrer jenseit des Grabes warten sollen.

§. 6.

Der Mensch besteht aus Leib und Seele, und hat das Vermögen zu denken und zu empfinden. Ob alle die verschiedenen Gestalten, unter welchen beyde Vermögen erscheinen, nur Modificationen einer und eben derselben Grundkraft der Seele sind, wie neuere Philosophen annehmen, [6]) ist eine Untersuchung, welche nicht hierher gehört. Es ist uns genug zu wissen, daß es unter den vielen Modificationen des Erkenntniß- und Empfindungs-Vermögens auch solche giebt, die wir durch den Sinn des Gehörs empfangen, welche theils wirkliche Empfindungen (das heißt von aussen herkommende Bewegungen der Gehörnerven) theils aber innere Anschauungen sind. Wir können Töne nicht bloß empfinden; wir können sie uns auch denken, so wie wir eine Rede nicht bloß hören, sondern sie uns auch innerlich, ohne äussere Veranlassung, vorstellen können. Diese beyden Arten menschlicher Empfindungen sind die Quelle derjenigen schönen Kunst und Wissenschaft, welche wir Tonkunst nennen, so wie auch aller der Vergnügungen, welche uns die Werke derselben verschaffen. Sie gehört in die Classe der sogenannten redenden Künste, weil sie eben so in successiven Darstellungen durch Töne zunächst zum Herzen redet, wie es die Rede durch Worte zunächst zum Verstande thut.

§. 7.

Von den beyden Werkzeugen solcher Empfindungen, mit deren Darstellung sich die schönen Künste beschäftigen, nemlich dem Gesicht und dem Gehör, welche auch, weil sie Begriffe und Anschauungen von geistiger Art in die Seele bringen, zum Unterschied der übrigen die edlern Sinne genannt werden, ist aber insonderheit das Gehör derjenige Sinn, durch welchen nach allen Erfahrungen und nach den fast einstimmigen Zeugnissen der besten ältern und neuern Philosophen, die meisten und lebhaftesten Empfindungen im Menschen erregt werden. Eine heftige Gemüthsunruhe kann durch das bloße Gehör gemildert werden [7]). Plutarch sagt: durch das Gehör werde das Gemüth und die Affecten desselben am heftigsten erschüttert, und der Zustand desselben verändert [8]). Plato war eben der Meinung, und Cicero pflichtet ihm darin bey. Nach ihm findet nichts so leicht Eingang in feine und weiche Gemüther als der Klang [9]). An einem andern Orte (de orator. cap. 53.) nennt er das Gehör den Botschafter der Seele, und Aristoteles (Sect. 19. Quaest. Probl.) sogar den Sinn der Moral, weil Farben, Geschmack und Geruch keine solche Macht auf unsere Sitten beweisen als der musikalische Klang. Was Pythagoras für Begriffe von dieser Sache gehabt

6) S. Eberhards allgemeine Theorie des Denkens und Empfindens. Berlin 1776.

7) Qui in vehementeur animi perturbationem incidit, solo auditu erudiri potest. *Aristid. Quinctil.* pag. 66. Edit. Meibomii.

8) Ab auditus sensu animum turbari maxime ejusque ocissime cieri affectus, ac potissimum mentem de statu dejici. *Plutarch. in Crass.*

9) Assentior Platoni, nihil tam facile in animos teneros atque molles influere, quam varios canendi sonos; quorum vix dici potest, quanta sit vis in utramque partem, namque et incitat languentes et languefacit excitatos, et tum remittit, tum contrahit animos. *Cic.* de Leg. II.

habe, ist theils schon in der Note 2) angeführt worden, theils kann es bey seinen Lebensbeschreibern Porphyr u. w. Jamblich noch weiter nachgelesen werden.

§. 8.

Aber nicht bloß die ältern Philosophen haben uns solche Zeugnisse von ihren Erfahrungen dieser Art hinterlassen; man findet sie auch bey neuern, die sich Mühe gegeben haben, die menschliche Natur gründlich zu untersuchen, in großer Menge. Baco ist der Meinung des Aristoteles, und hält das Gehör ebenfalls für denjenigen Sinn, der den größten Einfluß auf sittliche Bildung beweise, weil er unmittelbarer bewegt, und unkörperlicher oder geistiger ist als die übrigen Sinne [10]). Er nennt daher auch die Musik ein Geheimniß der Natur, weil wir ihre große Wirkung auf die Seele zwar aus Erfahrungen kennen, aber nicht befriedigend erklären können, wie es damit zugehe [11]). Montesquieu sagt: Man habe kein besseres Mittel gehabt, die Griechen, welche man als eine Gesellschaft Athleten und Streiter betrachten könne, gesittet zu machen als die Tonkunst. Sie halte das Mittel zwischen den abstrakten Wissenschaften, die ihnen eine finstere, ungesellige Gemüthsstimmung würden zugezogen haben, und zwischen den Leibesübungen, welche den Menschen rauh machen [12]). Man denke sich eine Gesellschaft von Menschen (fährt er weiter fort), die von der Jagd so eingenommen sind, daß sie ihr einziges Geschäft daraus machen; es ist nichts gewisser, als daß sie dadurch bald eine gewisse Rohheit annehmen würden. „ Wenn aber diese nemlichen Menschen anfingen, Geschmack an Musik zu finden, so würde man bald einen Unterschied in ihren Sitten gewahr werden. Ueberhaupt erregten die Leibesübungen [13]) der Griechen nur eine Art von Leidenschaften in ihnen, nemlich Härte, Zorn und Grausamkeit; die Musik aber erfüllt die Seele mit Sanftmuth, Mitleid, Liebe, Zärtlichkeit, und allen Arten von sanften Gefühlen. Unser Sulzer, der über die Natur und Anwendung der schönen Künste so fruchtbare Betrachtungen angestellt hat, sagt: die völlige Bewirkung der menschlichen Glückseligkeit hänge von der Vollkommenheit und von der guten Anwendung der schönen Künste ab. Nach der Eintheilung der menschlichen Seele in zwey von einander (wie es scheint) unabhängige Vermögen, nemlich Verstand und sittliches Gefühl, bilden die sogenannten höhern Wissenschaften den Verstand, die schönen Künste aber das lebhafte Gefühl für das

10) Auditus magis immediate commovet, quam caeteri sensus, magisque incorporaliter quam odoratus. Visus enim et tactus organa habent, quae tam obvium et immediatum ad spiritus accessum haud praestant, ut auditus. *Baco de Verul.* pag. 784.

11) Wenn Engel von den Vortheilen spricht, welche die Poesie durch den Gebrauch des Sylbenmaaßes erhalte, so schreibt er sie hauptsächlich dem Umstande zu, daß das Sylbenmaaß selbst, wenn schon die Worte noch nicht gesungen, sondern nur gut recitirt werden, eine Art von Musik sey. Musik aber ist lebendiger Ausdruck der Empfindung (fährt er fort) und eben dadurch auch Mittel bey andern Empfindungen hervorzubringen. Die Erklärung dieser Sache, wenn sie überhaupt befriedigend gegeben werden kann, würde uns hier zu weit führen; aber genug, daß ihre Wahrheit durch eines jeden mannichfaltige Erfahrungen an sich und an andern bestätigt wird. S. dessen Theorie der Dichtungsarten, S. 8.

Es wäre zu wünschen, daß dieser trefliche Philosoph eine Erklärung dieser Sache nach seiner Art versucht hätte.

12) De l'Esprit des Loix. Liv. IV. Chap. VIII. Dieß ganze Capitel verdient nachgelesen zu werden, weil der Verf. darin zu erklären sucht, woher es komme, daß die Griechen aus der Musik eine so wichtige Angelegenheit gemacht haben.

13) In den Lectionsverzeichnissen der meisten deutschen Universitäten fand man vor nicht langer Zeit die Musik noch immer unter die Leibesübungen, nemlich Fechten, Reiten und Tanzen gestellt. Man sieht daraus, was die Verfasser solcher Verzeichnisse für Begriffe von der Natur und dem Wesen der Musik gehabt haben müssen.

Gute und Schöne und die Abneigung für das Häßliche und Böse [14]). Noch tausend Zeugnisse könnten angeführt werden, die alle darin übereinkommen, daß das Herz des Menschen durch nichts so kräftig bewegt, und zu sittlichen Gefühlen geleitet werde, als durch den Sinn des Gehörs. Deswegen sind die Taubgebohrnen auch um so viel trauriger, und unglücklicher als die Blinden, weil sie den Hauptsinn des Verstandes, der die andern zur Richtigkeit gewöhnt, nicht haben; und so giebt die Musik unter allen Künsten der Seele den vollsten und frischesten Genuß [15]). Das Wohlgefallen an Tönen liegt also in der menschlichen Natur, und gehört zum Wesen derselben. Die Natur selbst ist es, die uns zwingt, bey allen etwas lebhaften Gemüthsempfindungen in gewisse Töne auszubrechen. Bey schmerzhaften Empfindungen schreyen wir, und in manchen Gemüthsstimmungen entfahren uns unwillkührlich laute Seufzer. Diese natürliche Sprache ist bey allen Menschen unter allen Erdstrichen die nemliche. Die ganze Menschheit versteht sie, weil sie ein Werk der Natur selbst, und so wie sie überall einerley ist. Keine Erziehung, keine Gewohnheit kann sie verändern. Wir können tausend Nationen in eben so viel uns unbekannten Sprachen reden hören, und werden sicher bloß aus dem Tone des Redenden empfinden, ob er traurig, frölich, zornig, mitleidig, demüthig, frech, schmeichelnd ꝛc. ist, so wie wir uns unwillkührlich zu ähnlichen Empfindungen hingerissen fühlen werden. So groß ist schon die Kraft des bloßen Tones; wie viel größer muß nicht die Gewalt der vollkommenen Tonsprache seyn, welche Gemüthszustände nach allen ihren unendlichen Modificationen darstellt und unterhält? [16])

§. 9.

So groß nun aber die Wirkung der Tonsprache auf das Gemüth der Menschen im allgemeinen ist, so ist und kann sie doch nicht bey allen die nemliche seyn, weil selbst in der Beschaffenheit der Gehörorgane bey aller Uebereinstimmung im Ganzen, doch im Einzelnen eine große Verschiedenheit bemerklich ist. Ganz taub, oder ganz unfähig musikalische Eindrücke zu empfangen, sind nur wenige; aber solcher, die derselben nur in einem unvollkommenen Grade fähig sind, desto mehrere. Die Ur-

14) Allgemeine Theorie der schönen Künste, in der Vorrede.

15) S. Hildegard v. Hohenthal. B. 1. S. 108. Bey dieser Stelle wird im gedachten Werke eine Erklärung dieser Behauptung von Sömmering aus seiner neuesten noch nicht gedruckten Schrift über das sensorium commune beygebracht, welche hier angeführt zu werden verdient. „Unter allen Nerven, nemlich, sagt er, ist keiner, der so unmittelbar, so nackt „und bloß mit der Feuchtigkeit der Hirnhöhlen (worin „er das Organ des Sensorium commune sucht) in Berührung steht; folglich auch so unmittelbar das gemeinsame Sensorium rührt. Denn der Anfang, oder „das äußerste Hirnende dieses Nerven ist so offenbar „und deutlich von der Natur selbst dargelegt, daß es „wahrlich ungereimt seyn würde, in Rücksicht der „Hirnenden des Hörnervenpaares noch etwas mehr „durch die Kunst entdecken zu wollen."

16) Sogar auf körperliche Gesundheit und daher entstehende Verlängerung des Lebens kann die Musik wirken, wie nicht nur ältere Aerzte bewiesen haben, sondern wie es auch noch ganz neuerlich Hufeland bewiesen hat. Wenn dieser in seiner Kunst das menschliche Leben zu verlängern (Jena 1797. 8. S. 627.) von der Wirkung angenehmer und mäßig genossener Sinnes- und Gefühlsreize redet, so giebt er der Musik vor den andern Künsten den Vorzug und sagt: „Vor allen aber scheint mir in gegenwärtiger Rücksicht die Musik den Vorzug zu verdienen, denn durch keinen Sinneseindruck kann so schnell und so unmittelbar auf Stimmung, Ermunterung und Regulirung der Lebensoperation gewirkt werden, als dadurch. Unwillkührlich nimmt unser ganzes Wesen den Ton und Takt an, den die Musik angiebt, der Puls wird lebhafter oder ruhiger, die Leidenschaften geweckt, oder besänftigt, je nachdem es diese Seelensprache haben will, die ohne Worte, bloß durch die Macht des Tons und der Harmonie, unmittelbar auf unser Innerstes selbst wirkt, und dadurch oft unwiderstehlicher hinreißt, als alle Beredsamkeit. Es wäre zu wünschen, daß man einen solchen zweckmäßigen Gebrauch der Musik mehr studirte und in Ausübung brächte.

sachen dieser mehrern oder mindern Fähigkeit sind mannichfaltig. Die Gehörorgane mancher Menschen sind so fein und scharf, daß ihnen auch die leisesten Töne samt ihren charakteristischen Merkmalen nicht entgehen; bey andern sind sie so stumpf, daß alle sanfteren Töne für sie verloren, und harte, rauhe, scharf schneidende Töne erforderlich sind, wenn ihre Gehörnerven in Bewegung gesetzt werden sollen. Die Beschaffenheit des Nervensystems ist ebenfalls eine Ursache, wodurch einige Menschen musikalischer Wirkungen fähiger sind als andere. Bey einigen ist es so reizbar, daß eine solche Musik schon lebhafte Gemüthsbewegungen in ihnen hervorbringen kann, die einen andern von unreizbaren Nerven kaum auf eine matte Art rührt. Solche Beschaffenheiten der Organisation sind bleibend, und für solche Menschen von stumpfen und unreizbaren Gehörnerven sind musikalische Eindrücke in ihrem ganzen Umfange eben so verloren, wie der Genuß sichtbarer Schönheiten in seinem ganzen Umfange für Kurzsichtige verloren ist. Aber es giebt auch vorübergehende Ursachen, wodurch die Menschen musikalischer Eindrücke mehr oder weniger fähig gemacht werden. Hierher gehört 1) **der Gesundheitszustand des Körpers**, mit dessen Veränderung sich auch unsere Empfänglichkeit für musikalische Eindrücke verändert. Bey vollkommener Gesundheit hören wir eine Musik mit Vergnügen und Theilnehmung, die die Nerven eines durch Krankheit geschwächten Körpers zu sehr angreifen, folglich unmöglich mit Vergnügen gehört werden würde, so wie im entgegengesetzten Fall eine Musik von gewisser Art für geschwächte Nerven von heilsamer Wirkung seyn kann, die für Gesunde ohne allen Reiz ist. 2) **Der Gemüthszustand, in welchem man sich bey Anhörung einer Musik befindet.** Eine ruhige von Leidenschaften freye Seele läßt jede Musik in ihrer natürlichen Kraft auf sich wirken, anstatt daß diejenige, welche schon von einem gewissen Affect eingenommen ist, nur eine solche Musik mit Vergnügen hören kann, deren Charakter ihrem Affect entspricht. Jede andere Musik, sie sey an sich selbst auch noch so ausdrucksvoll, muß heterogene Empfindungen in ihr erregen, folglich ihr entweder unangenehm, oder wenigstens unbedeutend werden. 3) **Stand und damit verbundene sittliche Kultur einzelner Menschen.** Alle Erfahrungen bestätigen es, daß die Art unserer täglichen Beschäftigungen den größten Einfluß auf unsere Empfindungsweise hat. Wer sein Leben meistens auf der Jagd oder im Kriege hinbringt, wird nach und nach sanfter und feiner Empfindungen so unfähig, daß er auch Tonstücke von diesem Charakter nicht ertragen kann, sondern solche verlangt, die heftige Leidenschaften erregen, und ihn in Gemüthszustände versetzen können, welche seinen Beschäftigungen angemessen sind. Hingegen können weichere Seelen, deren tägliche Beschäftigungen der Entstehung sanfter Gefühle nicht hinderlich sind, jene rohen, tumultuarischen Tonstücke nicht vertragen, sondern verlangen eine solche Musik, welche ihren Gefühlen entspricht, keinen Tumult in ihrer Seele erregt, oder sie zu einer heftigern Thätigkeit reizt, als nach ihrer Gemüthsstimmung und nach ihrer Lebensart erforderlich ist. 4) **Associationen von Nebenempfindungen** können ebenfalls die Eindrücke einer Musik schwächen, oder auch nach Umständen vermehren. Wir können in unsern jüngern Jahren eine gewisse Art von Tonstücken, gewisse musikalische Instrumente unter so angenehmen Umständen kennen gelernt haben, daß uns in der Folge der Zeit eine andere Art von Tonstücken und eine andre Art von musikalischen Instrumenten gar nicht gefallen will. So schön nun auch andere Tonstücke und Instrumente seyn mögen, so werden sie doch auf ein so eingenommenes Gemüth ihre Wirksamkeit verlieren, so wie dem Cartesius kein Mädchen gefiel, welches nicht schielte, weil seine Amme geschielt hatte.

5) Endlich ist **Mangel an gehöriger Uebung und Ausbildung der Gehörorgane** am allerhäufigsten die Ursache unserer geringern Fähigkeit zu musikalischen Eindrücken. Von einem großen Theil der Menschen muß man in musikalischer Rücksicht sagen: **Sie haben Ohren und hören nicht**; nicht, weil sie nicht hören können, sondern weil es ihnen an der nothwendigen Aufmerksamkeit

keit mangelt, die beym Hören wie beym Sehen erforderlich ist, wenn ein Gegenstand nach allen seinen Merkmalen von andern Gegenständen ähnlicher Art unterschieden werden soll[17]). Man weiß, wie oft man einen sichtbaren Gegenstand betrachten kann und muß, ehe man alles an ihm gewahr wird, was an ihm wahrzunehmen ist. Man glaubt oft, einen solchen Gegenstand schon hinlänglich zu kennen, wenn man ihn nur einmal gesehen hat; dennoch findet sich, wenn man ihn zum zweytenmal betrachtet, daß man noch etwas daran übersehen hat. Es giebt Gegenstände von solchem Umfang und Inhalt, daß man nicht oft genug zu ihnen zurückkehren kann, wenn man sie vollständig kennen lernen will. Die Züge der Natur sind zwar leserlich, sagt Burkes, (philosophische Untersuchung über das Erhabene und Schöne, in der Vorrede) aber doch nicht so herausstehend, daß diejenigen, welche laufen, sie schon lesen könnten. Wir müssen mit Behutsamkeit, mit Schüchternheit dabey einhergehen. Wenn diese Aufmerksamkeit und oft wiederholte Betrachtung schon bey sichtbaren Gegenständen erforderlich ist, welche bleibend sind, und sich unserer Betrachtung nach Willkühr überlassen; wie viel nöthiger muß sie nicht bey Tönen seyn, die nicht wie sichtbare Gegenstände des Auges vor dem Ohre fest stehen, sondern als bewegte Luft augenblicklich verschwinden, und vielleicht bey ihrer neuen wiederholten Entstehung nie ganz die nemlichen sind? Wir müssen also unserer Organisation, das heißt: dem Vermögen, welches uns die Natur gegeben hat, musikalische Eindrücke zu empfangen, durch Aufmerksamkeit und Uebung zu Hülfe kommen, wenn wir den vollen Genuß wünschen, den sie uns verschaffen kann. Die Natur hat nur den Samen dazu in uns gelegt; die Entwickelung desselben ist unser eigen Werk, das Werk unseres Fleisses und unserer Uebungen.

§. 10.

Aus dem, was im Vorhergehenden gesagt worden ist, sieht man, daß die Natur dem Menschen ein Vermögen mitgetheilt hat, Schall und Ton zu empfinden. Daß er diese Fähigkeit in keiner andern Absicht kann erhalten haben, als sie zur Vervollkommung seines Zustandes anzuwenden, ist sehr einleuchtend, weil sonst die vom Schöpfer gemachte Einrichtung, nach welcher Schall und Ton auf die Gehörwerkzeuge wirken und in die Phantasie des Menschen gewisse Bilder bringen können, unnütz seyn würde. Wir haben den Sinn des Gesichts erhalten, um damit die sichtbaren Werke der Schöpfung zu bewundern, und den Sinn des Gehörs, um durch das Hörbare in der Natur Begriffe und Empfindungen in die Seele zu bringen, die nicht nur den Verstand erweitern, sondern uns auch in wohlthätige Gemüthszustände versetzen können. Das letztere ist das eigentliche Geschäft der Musik. Es fragt sich nun: **Was liegt in ihrem Wesen, wodurch sie einer so großen Einwirkung auf das menschliche Herz fähig wird?** und welcher Mittel bedient sie sich, um alle die Wirkungen hervorzubringen, welche ihr nach den übereinstimmendsten Zeugnissen und Erfahrungen zugeschrieben werden?

Die Natur und das Wesen des Tons ist zwar schon oft untersucht, bisher aber noch eben so wenig völlig befriedigend erklärt, als die Art und Weise, wie es eigentlich mit dem Hören zugehe,

17) Aus der Menge der menschlichen Sprachen wollen einige schließen, daß überhaupt das Ohr des Menschen an feiner und mannichfaltiger Unterscheidung der Töne das Ohr aller andern Thiere übertreffen müsse. Ob aber dieser Vorzug von der Beschaffenheit des Gehörorgans selbst herrühre, oder eine Folge des Vermögens der Menschen sey, Begriffe mit den Tönen zu verknüpfen, ist eine Frage, von deren Beantwortung die Entscheidung dieser Sache abhängen muß. Denn was die äußern Werkzeuge der Sinne betrift, so ist es wohl ausgemacht, und durch Erfahrungen bestätigt, daß sie bey den meisten Thieren schärfer und feiner sind als bey den Menschen.

erklärt worden ist. Alles was wir mit Gewißheit davon sagen können, ist, daß ohne Luft und ohne Körper, die einer Erzitterung fähig sind, kein Schall entstehen kann [18]). Da aber eine nähere Entwickelung dieser Materie hier zu weit führen würde, so ist es schon genug, zu wissen, daß die Luft eigentlich ein Hauptmittel des Schalles und zugleich das Vehikel ist, wodurch er dem Gehör zugeführt wird.

Der Mensch selbst ist allenthalben mit Luft, oder mit dem Vehikel des Schalles umgeben; er lebt darin wie in seinem Elemente. Er athmet Luft ein, haucht Luft aus, und hängt durch sie mit allem, was in der Welt ist, zusammen, so wie alle andere Körper, die eben so wie er mit Luft umgeben sind, mit ihm zusammenhängen. Außerdem sind seine festen Theile mit Nerven und Sehnen verbunden und überspannt, wodurch er gewissermaaßen selbst eine Art von musikalischem Instrument wird, und endlich hat er von der Natur noch ein besonderes Organ erhalten, welches ihn fähig macht, alle Veränderungen der ihn umgebenden Luft gewahr zu werden. Hieraus ist wenigstens so viel erklärlich, daß nichts so sehr auf ihn wirken kann, als bewegte Luft oder der durch sie ihm zugeführte Schall, weil nichts in der ganzen Natur mit ihm in so naher Verbindung steht.

Was aber in dieser Rücksicht vom Schalle gilt, muß auch vom Tone gelten, weil er nur in so fern vom Schalle verschieden ist, als bey ihm ein abgemessenes Verhältniß in der Höhe und Tiefe mehrerer Schälle, Klänge oder Laute Statt finden muß.

Also sind Töne schon an sich allein fähig auf den Menschen zu wirken und seine Nerven bloß durch den Anstoß der zitternden Luft in Bewegung zu setzen. Die Wirkung des Trompeten- und Paucken-Schalles, noch mehr aber des Trommel-Getöses bey Schlachten, kann hier zum Beweise dienen. Ein solches Getöse erregt Schauder, Herzklopfen, Wallungen im Blute, schweres Athemholen und oft eine völlige Fieberbewegung. Der Anfang eines von einer ganzen Gemeinde angestimmten Choralgesangs erregt bey den meisten Menschen eine ähnliche Erschütterung des Nervensystems, ohne daß der Charakter der Melodie oder der Inhalt der gesungenen Worte etwas dazu beyträgt. Diese Erschütterung entsteht bloß aus der durch so viele vereinte Stimmen bewirkten Luftbewegung, welche sich allen der Erzitterung fähigen Körpern, folglich auch dem Menschen mittheilt.

Der Ton hat aber ausser der Stärke noch andere Eigenschaften, wodurch er immer, bloß als einzelner Ton betrachtet, auch sanftere Empfindungen im Menschen erregen kann. Insbesondere hat die Menschenstimme solche Töne, die bey jedem, der sie hört, Freude, Mitleid, Traurigkeit rc. erregen können, wenn sie aus einem Herzen kommen, welches selbst mit einer solchen Empfindung erfüllt ist. Diese Erscheinungen erklären sich durch die Bewegungen des Nervensystems, welche mit jeder Empfindung im Menschen vergesellschaftet sind. Die leidenschaftlichen Vorstellungen der Seele sind nemlich mit gewissen Bewegungen im Nervensystem, oder in den feinern Theilen des Körpers, welche man Lebensgeister nennen kann, unzertrennlich verbunden, und werden durch Wahrnehmung dieser Bewegungen unterhalten und verstärkt. Diese entsprechenden Nervenerschütterungen entstehen im Körper, wenn vorher in der Seele eine leidenschaftliche Vorstellung erweckt war, so wie umgekehrt in der Seele die leidenschaftlichen Vorstellungen entstehen, wenn vorher im Körper die verwandten Erschütterungen erregt worden sind. Die Wirkung ist gegenseitig. Eben der Weg, der aus der Seele in den Körper führt, führt zurück aus dem Körper in die Seele [19]). Da nun die Erschütterungen des Nervensystems durch nichts so mächtig bewirkt werden können als durch Töne, so

18) Der Schall, Sonus, ist eine Gehör erweckende elastische Aeußerung geprellter und kreisförmig fortprallender Luftkörperchen. S. Abhandl. vom Schalle, wie er entsteht, fortgeht, ins Ohr geht rc. rc. von U. N. Beltz. Berlin 1763. 4.

19) Ueber die musikalische Malerey von Engel. Berlin 1780.

erklärt sich aus dem gegenseitigen Verhältniß der Luft- und Nerven-Bewegungen die Kraft und Gewalt hinlänglich, welche schon einzelne Töne auf das Herz des Menschen haben können.

§. 11.

Das gegenseitige Verhältniß der Luft- und Nervenerschütterungen ist daher der Grund und die erste Ursache alles musikalischen Ausdrucks, und aller der Wirkungen, die durch Musik hervorgebracht werden können. Jedoch vermehrt sich die Summe dieser Wirkungen noch ins Unendliche, wenn die Kunst einzelne Töne nicht nur zu ganzen Tonreihen verbindet, sondern sich auch noch anderer Mittel bedient, die sämmtlich dazu beytragen können, den Menschen in leidenschaftliche Zustände zu versetzen, und ihn darin zu unterhalten. Solche Mittel sind 1) bestimmte Tonarten, 2) daraus gebildete Melodien, 3) damit verbundene Bewegung, Tactart und rhythmische Verhältnisse der in den Melodien enthaltenen einzelnen Töne, 4) hinzukommende Harmonie oder Begleitung, 5) Wahl und Mischung der Stimmen, 6) Wahl der Instrumente nach ihren verschiedenen Eigenschaften, und endlich 7) mannichfaltige Veränderungen einzelner Töne, Tonreihen und Accorde in Rücksicht auf die unendlichen Grade von Stärke und Schwäche, deren sie fähig sind. Da die leidenschaftlichen Zustände der Menschen mannichfaltig sind, und jeder derselben mit eigenen Nervenerschütterungen vergesellschaftet ist, wodurch er sich von andern unterscheidet, so wird die Musik durch den zweckmäßigen Gebrauch der erwähnten Mittel vermögend, ihre Töne jedesmal von einer solchen Wirkung auf die Nerven zu wählen, wie sie den Eindrücken eines gewissen Gemüthszustandes ähnlich und angemessen ist. Sie hat es dadurch in ihrer Gewalt, nicht nur durch einzelne Töne schon sympathetische Gefühle der Freude, des Mitleids, des Traurens und des Trostes zu erregen, sondern auch innere Empfindungen der Seele, oder ganze Gemüthsstimmungen zu befördern, zu unterhalten, und eben dadurch auf Sittlichkeit und Besserung des Willens kräftig zu wirken.

§. 12.

Es ergiebt sich hieraus, daß die Musik nur bey dem ihrem wahren Wesen angemessenen Gebrauch und der weisen Anwendung aller ihrer Hülfsmittel das seyn kann, was sie seyn soll. Wenn ihre Töne oder Tonreihen nichts in sich enthalten, was den Empfindungen und Vorstellungen der Seele ähnlich ist, das heißt: wenn die durch sie erregten Lufterzitterungen den mit gewissen Empfindungen unzertrennlich verbundenen Nervenerschütterungen nicht entsprechen, so sind sie ein leeres und unbedeutendes Geräusch. Wenn sie hingegen ihrer Natur gemäß sich ihrer Mittel so bedient, daß sie lebendiger Ausdruck menschlicher Gefühle und Gemüthszustände wird, und alles vermeidet, was diesen ihren einzigen und höchsten Zweck stören kann, so ist sie das was sie seyn soll, und der Lobredenwerth, die ihr von den weisesten Menschen aus allen Zeitaltern gegeben worden sind. Nur dann kann man von ihr sagen, wie sich unser Luther ausdrückt, daß ihr der Satan feind sey; daß sie viele Anfechtungen und böse Gedanken vertreibe, und den Geist der Traurigkeit verjage; daß sie das beste Labsal eines betrübten Menschen sey, wodurch das Herz wieder zufrieden, erquickt und erfrischt werde; daß sie die Menschen gelinder, sanftmüthiger, sittsamer und vernünftiger mache; daß derjenige, der sie kenne, von guter Art und zu allem geschickt sey, daß sie nur von Schwärmern verachtet werde, daß sie die Menschen frölich mache und daß man endlich dabey alles Zorns, aller Unkeuschheit, aller Hoffart und aller Laster vergesse [20]. Nur dann vereiniget sie alle Arten von Vergnügen in sich, schöpfet aus allen Quellen der Reize ihre

20) Luthers Tischreden.

Zauberkraft, die wir desto stärker fühlen, je weniger wir sie begreifen; versetzt das ganze System unserer Nerven in eine heilsame harmonische Spannung, ruft unsre Lebensgeister zurück, wenn sie fliehen, und ist himmlische Arzney für kranke Seelen. Nur dann ist sie die allmächtige Göttin der Leidenschaften, weckt schlummernde Empfindungen in unserm Herzen, schwillt es zu heroischen Entschließungen auf, erhebt es zu Gott und dem Himmel, zerschmelzt es in zärtliches Mitleid, macht die Seele des Trübsinnigen oft in geheimen Freuden jauchzen, rauscht Muth und Stolz in die verzagte Seele, versenkt oft selbst den muntern Jüngling in sanfte Schwermuth, die er für alle sinnlichen Lustbarkeiten nicht dahin geben würde, verwandelt den Barbar in einen sanften Menschenfreund, und erheitert das finstere Gesicht eines Cato mit holdem Lächeln [21]). Nur dann, wenn sie so eingerichtet, so gebraucht und angewendet wird, erfüllt sie das, was der Dichter von den schönen Künsten überhaupt erwartet, wenn er singt:

Treu sich den Künsten weihn,
Macht unsre Sitten mild,
Und lehrt uns menschlich seyn [22]).

Nur dann endlich kann man von ihr sagen: Durch Musik ist unser Geschlecht humanisirt worden; durch Musik wird es noch humanisirt. Was dem Unmuthigen, dem Lichtlos-Verstockten die Rede nicht sagen darf: sagen ihm vielleicht Worte auf Schwingen lieblicher Töne [23]).

§. 13.

Der Mensch ist also so eingerichtet, und gleichsam durch das ihm anerschaffene Gehörorgan, so wie durch die Reizbarkeit seines Nervensystems dazu bestimmt, musikalische Eindrücke zu empfinden. Eben so liegt es in dem Wesen der Musik, durch ihre, den mit den menschlichen Empfindungen unzertrennlich verbundenen Nervenerschütterungen entsprechenden Luftbewegungen auf die Vorstellungen der menschlichen Seele zu wirken. Es ist nun noch übrig, auch die Natur religiöser Gefühle zu kennen, um dann entscheiden zu können, aus welchen Ursachen man in allen Zeitaltern und bey allen Völkern der Musik auch bey Gottesverehrungen eine so große Kraft beygemessen hat.

Eine wahre und vernünftige Religion hat und kann keinen andern Zweck haben, als die sittliche Besserung des Menschen, dadurch, daß sie ihm die Befolgung der Sittengesetze, die ihm die Natur schon ins Herz geschrieben hat, als eine Befolgung ausdrücklicher Gebote Gottes vorstellt [24]). Sie macht den Menschen zu dem Ende mit einem höchsten Wesen bekannt, welches er sich in Rücksicht auf sein Unvermögen, den moralischen Zweck völlig erfüllen zu können, als einen unsichtbaren Beförderer seiner moralischen Gesinnungen vorstellt. Sie ist also Mittel, alle Gesinnungen und Bestrebungen, die den Menschen besser machen können, zu stärken, und ihm die gewisse Erreichung seines moralischen Endzwecks zu sichern. Der kalte Begriff des Moralgesetzes würde aber allein noch nicht im Stande seyn, auf den Willen des Menschen so kräftig zu wirken, daß er dadurch zum Bestreben nach der Erreichung des moralischen Endzwecks veranlaßt werden könnte. Jene Begriffe müssen erst in Gefühle übergehen, weil Gefühle auf den Menschen ungleich stärker wirken, als Verstandesbegrif-

21) Ueber die Sittlichkeit der Wollust von Ernst Friedr. Ockel. Mietau 1772. 8.

22) Didicisse fideliter artes, emollit mores, nec finit esse feros.

23) Herders Briefe zur Beförderung der Humanität. Dritte Sammlung, S. 106.

24) La Religion, dans le sens le plus étendu, consiste à reconnoitre une puissance éternelle, qui, superieure à toute autre, gouverne le monde d'une maniere invisible, et à faire des efforts, pour remplir les devoirs qu'on croit que cette puissance exige de nous. *Pensées libres par B. M. pag. 1.*

fe. Da nun die christliche Moral schon an sich meistens solche Lehren enthält, die auf Besserung und Reinigung der menschlichen Leidenschaften abzwecken,[25]) da der Stifter unserer Religion ausdrücklich sagt, daß nicht die Beobachtung äußerer Kirchenpflichten, sondern nur die reine moralische Herzensgesinnung den Menschen Gott wohlgefällig machen könne;[26]) so sieht man daß das Wesentliche der Religion überhaupt auf Empfindungen ankomme, die zwar durch das Verhältniß, in welches sie hier mit der Gottheit selbst gesetzt werden, gleichsam übersinnlich und erhabener sind, als moralische Gefühle in bloß bürgerlichen Verhältnissen an sich vielleicht seyn mögen, aber deswegen nicht aufhören, Gegenstände musikalischer Darstellungen zu seyn.

Zweyter Abschnitt.

Von dem Beytrag der Musik zur Verschönerung und Erhöhung der christlichen Gottesverehrung.

§. 14.

So wie die Religion überhaupt die moralische Besserung der Menschen beabsichtigt, so sind auch die eingeführten Kirchengebräuche dazu bestimmt und eingerichtet, jenen Zweck zu befördern und zu unterstützen. Das Gebet ist, wenn es vernünftig und dem höchsten Wesen anständig seyn soll, nichts als die Aeußerung des innigen Wunsches, daß uns Gott in unserm Bestreben nach Besserung des Herzens unterstützen und stärken möge. Der Gesang der Gemeinde ist als ein Belebungsmittel solcher Empfindungen zu betrachten, die auf den Willen des Menschen wirken, und ihn zu jenen Bestrebungen, sich durch reine Herzensgesinnungen der Gottheit wohlgefällig zu machen, anfeuern. Die Predigt unterrichtet den Menschen von der Nothwendigkeit seine moralischen Pflichten zu erfüllen, zeigt ihm, wie er dadurch seine Glückseligkeit befördern, und sich ihrer Dauer auch noch jenseit dieses Lebens vergewissern könne. Die heilige Musik (die aber einem so großen Zwecke gemäß eingerichtet seyn muß) bereitet zu jenen Gefühlen vor, versetzt das Gemüth in diejenige Stimmung, die es vorzüglich zu einem fruchtbaren Boden für die Religionslehren macht, und unterhält es endlich darin. So, und nur so wirkt alles vereint, jedes nach seiner Art, auf den Hauptzweck aller Religion, auf die vollkommenste moralische Besserung des Menschen, und so ergiebt sichs, daß die Musik als eines der kräftigsten Bewegungsmittel innerer Gefühle und Vorstellungen, auch eines der kräftigsten Beförderungsmittel religiöser Gesinnungen ist, ohne welches unser ganzer Gottesdienst kalt, trocken, ohne Feyerlichkeit, ohne Erbauung und ohne Leben, folglich auch ohne den Nutzen seyn würde, der damit beabsichtiget wird und werden muß. Unser Herz wird durch die heiligen Sprüche in eine weit größere Andacht versetzt, wenn sie gesungen, als wenn sie nicht gesungen werden;[27]) die Kirche hat sich die Kirchenmusik immer angelegen seyn lassen, da-

25) Liebe und Furcht Gottes, Liebe des Nächsten und sogar der Feinde; Duldsamkeit in Leiden; Mäßigung in Freuden; Unterdrückung des Hasses und der Rachsucht; Wohlthätigkeit gegen Arme 2c. 2c. sind die Hauptgesetze der christlichen Moral, und lauter Gegenstände des gefühlvollen Herzens, folglich auch lauter Gegenstände des musikalischen Ausdrucks.

26) Matth. V. 20.

27) Ipsis sanctis dictis religiosius et ardentius sentio moveri animos nostros in flammam pietatis, cum ita cantantur, quam si non ita cantantur, et omnes affectus spiritus nostri pro suavi diversitate habere proprios modos in voce atque cantu, quorum nescio qua occulta familiaritate excitentur. *S. Augustin. Conf. Lib. X, c. 33.*

mit durch die Belustigung der Ohren das schwache Gemüth zur Andacht erhoben werde [28]), denn die Musik stärkt die Andacht, und erhebt das Lob zur Entzückung. Sie verlängert jede andächtige Handlung, und bringt dauerhafte und bleibendere Eindrücke in die Seele, als diejenigen sind, welche eine überhingehende Formel von Worten begleiten, die nach der gewöhnlichen Art der Andacht hergesagt werden [29]).

§. 15.

Der allgemeine Gebrauch der Musik ist also nicht das willkührliche Werk einzelner Menschen gewesen; man hat die Menschheit nicht durch Erziehung erst daran gewöhnt, sondern die Natur ist es selbst, welche ihr dies Geschenk gegeben und sie auf den Gebrauch desselben in allen Angelegenheiten des Herzens geleitet hat. Die Musik ist keine abgenöthigte, sondern die freywilligste Aeusserung des menschlichen Herzens; sie kommt vom Herzen und geht zum Herzen.

Da die Religion eine der wichtigsten Angelegenheiten des menschlichen Herzens ist, da es ihr nicht sowohl auf Begriffe von sittlichen Gesetzen, als auf innige Empfindung derselben ankommt, und alle gottesdienstliche Handlungen hauptsächlich dahin abzwecken, solche Empfindungen zu erregen, zu befördern und zu unterhalten, da ferner die Liebe und Furcht Gottes, Dankbarkeit für erhaltene Wohlthaten, Gebet oder Wünsche unsers Herzens um göttliche Unterstützung in unsern Bestrebungen nach Besserung und Reinigung unserer sittlichen Gefühle, kurz alles was zu wirklich andächtigen Gottesverehrungen gehört, lauter solche Gemüthszustände sind, welche durch die gewöhnliche Sprache fast nicht ausgedrückt werden können, sondern fast ausschließend im Gebiete des musikalischen Ausdrucks liegen, so darf man sich nicht wundern, daß die weisesten Religionslehrer aller Zeitalter dieß gefühlt und sich es so ernstlich und eifrig haben angelegen seyn lassen, die Musik nach ihrem ganzen Umfange zu einem wesentlichen Stück der öffentlichen Gottesverehrungen zu machen. (Musica ecclesiastica est pars integralis cultus ecclesiastici. *Brunnemann* de jure ecclesiast. Lib. 2. cap. 6. membr. 8. Nr. 1.) Weit mehr muß man sich wundern, daß es, vorzüglich in den neuern Zeiten, so viele Menschen gegeben hat und noch giebt, welche der Kirche dies zu allen Zeiten für so wichtig gehaltene Erbauungsmittel ganz entziehen, oder wenigstens auf den bloßen Choralgesang einschränken wollten und noch wollen. Es wird sich in der Folge dieser Abhandlung ergeben, daß diese Einschränkungen nicht das wahre Mittel sind, unsere leer gewordenen Tempel wieder voll zu machen, daß vielmehr statt dieser immer mehr um sich greifenden Einschränkungen darauf gesehen werden sollte, die schon verminderte Feyerlichkeit und Pracht bey unsern gottesdienstlichen Versammlungen nicht nur wieder herzustellen, sondern sogar nach Möglichkeit dem Geschmack und der Aufklärung unserer Zeiten gemäß, noch zu vermehren.

§. 16.

Der Choralgesang hat zwar schon für sich allein viel Erbauliches. Seine Einfachheit macht es möglich, daß auch der der Musik ganz unerfahrne gemeine Mann, wenn er nur etwas Gehör hat, und nur eine kleine Reihe von verschiedenen Tönen zu unterscheiden weiß, Theil daran nehmen kann. Die vereinigten Stimmen einer ganzen Menge können schon bloß durch ihre Stärke eine Erschütterung der Nerven bewirken, und wenn nur irgend ein erbaulicher Inhalt des gesungenen Liedes hinzukommt, so läßt sich gegen den Nutzen und die gute Wirkung des Choralgesangs nichts einwenden. Die Dien-

28) Consuetudinem canendi probat ecclesia, ut per oblectamenta aurium infirmus animus ad affectum pietatis assurgat. *S. Augustin. Confess. Lib. 10. cap. 33.*

29) Addison im englischen Zuschauer.

sie, welche er sowohl der Ausbreitung der christlichen Religion überhaupt, als auch insbesondere der Ausbreitung der lutherischen Reformation geleistet hat, können hierin zu einem unwidersprechlichen Beweise dienen. Seine Wirkung ist für so groß gehalten worden, daß man geglaubt hat, man könne durch ihn auch Ketzereyen verbreiten und fortpflanzen[30]), beynahe auf die nemliche Art, wie Plato und mehrere Alte schon geglaubt haben, daß mit neuern Melodien auch neue Sitten in einem Staate hervorgebracht werden[31]). So groß indessen die Wirkung und der Nutzen des Choralgesangs an sich selbst, besonders aber in Rücksicht auf die leichte allgemeine Brauchbarkeit desselben seyn kann, so muß man doch bekennen, daß er in unsern Tagen bey weitem das nicht mehr ist, was er ehedem war. Unsere Vorfahren trugen Sorge, die Kirchenmelodien in den Schulen lehren zu lassen; die Cantoren mußten dabey so viel nur immer möglich auf Reinigkeit der Intonationen sehen; durch das Singen der Schüler auf den Straßen wurden die Melodien auch andern Personen nach und nach bekannt und geläufig, so daß durch diese Sorgfalt der öffentliche Choralgesang der Gemeinde wenigstens denjenigen Grad der Reinigkeit und Sicherheit erhielt, der bey einer Vereinigung so verschiedener, mehr oder weniger geübter Stimmen möglich ist. In unsern Tagen ist selten etwas von einer ähnlichen Sorgfalt zu bemerken; man läßt gewöhnlich jeden singen, wie er will, begnügt sich wenn die Melodie nur nicht ganz unkenntlich gemacht wird, denkt weder auf Reinigkeit in der Zusammenstimmung so vieler Stimmen, noch auf irgend etwas, wodurch auch der einfache Choralgesang schon eines musikalischen Ausdrucks fähig werden kann. Daher kommt es denn, daß er jetzt in unsern meisten Kirchen seine Erbaulichkeit größtentheils verloren hat, oft mehr Geheul als Gesang, und zu dem herunter gesunken ist, was Luther schon zu seiner Zeit den faulen Choralgesang nannte, worin kein Leben, keine Zuversicht, kurz kein Ausdruck herrscht.

§. 17.

Wenn indessen der Choralgesang auch völlig so beschaffen wäre, wie er seyn muß, wenn er das vorzügliche Erbauungsmittel seyn soll, um deswillen man in unsern Zeiten so geneigt ist, die sogenannte Figuralmusik entweder vom Gottesdienst ganz auszuschließen, oder wenigstens sehr einzuschränken, so muß man doch bedenken, daß die christliche Gemeinde aus Mitgliedern von sehr verschiedener Bildung besteht, die unmöglich alle auf einerley Art erbaut werden können. Unter diesen Gliedern finden sich viele, welche den Choralgesang noch nicht einmal für eigentliche Musik halten, ihn wenigstens dann nur erbaulich finden können, wenn er sehr rein gesungen, nicht aber unordentlich geschrien wird.

Soll nun der Kirche nicht auch an der Erbauung ihrer gebildeten Glieder gelegen seyn, und wodurch kann sie diese ihnen angemessene Erbauung besser bewirken, als theils durch Verschönerung des Choralgesangs, theils aber und zwar vorzüglich durch eine gut eingerichtete Figuralmusik? David sagt zwar: Singet dem Herrn alle Welt, und man könnte hierunter eine Ermunterung zum Choralgesange verstehen, weil gerade nur am Choralgesange alle Welt theilnehmen kann; aber er setzt hizu: Singet dem Herrn ein neues Lied, und: machts gut auf Saitenspiel mit Schalle, welches nicht alle Welt kann, sondern nur den Auserwählten, nur denen, die es gelernt haben, vorbehalten ist. Es bedarf indessen aller der Zeugnisse nicht, die wir sowol im alten und neuen Testament als bey den meisten christlichen Kirchenlehrern finden, um zu beweisen, daß der Choralgesang für

30) S. *Ern. Sal. Cypriani Dissert. de Propagatione Haeresium per Cantilenas.* Londini, 1720. 8.

31) Nusquam enim musicae modi mutantur absque maximarum legum civilium mutatione. *Plato, de republ. Lib. IV.*

sich allein nicht hinreichend sey, diejenige Erbauung zu bewirken, die jeder Christ von den öffentlichen gottesdienstlichen Versammlungen zu erwarten berechtigt ist. Die Natur der Sache, das heißt: das Wesen religiöser Gefühle und das Wesen der Musik, welches zur Darstellung und Unterhaltung ihrer frommen Empfindungen so geschickt ist, beweißt es mehr als alle Zeugnisse thun können, hat in sich selbst für jeden, der damit hinlänglich bekannt ist, so sichere innere Ueberzeugungsgründe, daß man, wenn auch kein einziges Beyspiel, keine einzige Vorschrift vom Gebrauch der Figuralmusik seit der ersten Verbreitung der christlichen Religion bis auf unsere Zeiten vorhanden wäre, noch jetzt darauf bedacht seyn müßte, einem solchen Mangel abzuhelfen und der christlichen Kirche eine so herrliche Zierde, und ein so feyerliches und kräftiges Erbauungsmittel zu verschaffen. Die Religion der Christen ist eine fröliche Religion, denn Gott hat unser Herz frölich gemacht durch seinen Sohn, sagt Luther. Wer solches mit Ernst glaubt, fährt er weiter fort, der kanns nicht lassen, er muß frölich und mit Lust davon singen und sagen, daß es andere auch hören und herzu kommen. Wer aber nicht davon singen und sagen will, das ist ein Zeichen, daß er es nicht glaubt, und nicht ins neue fröliche Testament, sondern unter das alte, faule, unlustige Testament gehört [32]). Diese christliche Freudigkeit kann durch den bloßen Choralgesang nicht bewirkt und unterhalten werden; es sind dazu reine, klare, geläufige Stimmen und geschickte den heiligen Worten angemessene Melodien oder Modulationen erforderlich [33]), die nur bey der Figuralmusik Statt haben und nicht von einer ganzen Gemeinde, sondern nur von geübten und gebildeten Sängern und Spielern bewirkt werden können.

§. 18.

Beyspiele und Zeugnisse beweisen also nie etwas, wenn die Natur der Sache selbst, nachdem wir sie richtig erkannt haben, nicht mit ihnen übereinstimmt. Manche Meinungen haben Jahrhunderte lang für unwidersprechliche Wahrheit gegolten, die doch in neuern Zeiten bey mehrern Hülfsmitteln zu richtigen Untersuchungen als falsch befunden worden sind. Die Musik hat eben so wie mehrere menschliche Kenntnisse in den neuern Jahrhunderten beträchtliche Hülfsmittel zu ihrer größern Vervollkommung erhalten, und ist dadurch fähig geworden, ungleich mehr zu leisten, als sie ehedem in ihrem weit unvollkommenern Zustande thun konnte. Sie hat verbesserte, veredelte und mannichfaltigere Instrumente bekommen, sie ist durch die Harmonie bereichert, und durch den Gebrauch dieses Zuwachses in ihren Melodien geschmeidiger, biegsamer und mannichfaltiger geworden, so daß sie nun im Stande ist, alle Arten menschlicher Gefühle nicht bloß in Begleitung ihres ehemals unentbehrlichen Dollmetschers, des Textes, sondern für sich allein, durch eigene Kraft darzustellen. Ihr größerer Reichthum, ihre größere Biegsamkeit und Geschmeidigkeit hat es möglich gemacht, ihre Arten des Ausdrucks nach der verschiedenen Anwendung derselben in Classen abzusondern, und einer jeden derselben ein eigenes Gebiet anzuweisen. Sie hat dadurch eben so mannichfaltige Style und Schreibarten bekommen, als die menschliche Sprache, bedient sich in der Kirche einer ganz andern Zusammensetzung ihrer melodischen Figuren als im Theater, so wie auch eines verschiedenen angemessenen Vortrags, weiß zu scherzen, mit Ernst und Feyerlichkeit zu rühren, und ist jetzt mehr als je die reichste, mannichfaltigste Sprache aller Arten menschlicher Gefühle geworden. Dieß alles war sie in den ersten Zeiten des Christenthums noch nicht, und dennoch konnte sie schon religiöse Gefühle

32) In der Vorrede zu seinem Gesangbuche.

33) Cum liquida voce et convenientissima modulatione cantantur (sc. res divinae) magnam hujus instituti utilitatem agnosco. *S. August. Conf. Lib. X. cap. 33.*

fühle wecken, [34]) und dennoch wurde von allen Kirchenlehrern so allgemein darauf gedrungen, den öffentlichen Gottesdienst durch sie herrlicher und feyerlicher zu machen. Und gerade jetzt in ihrer höhern Vollkommenheit sollte sie dieß nicht mehr können, sollte sie, wie man ihr so gerne vorwerfen möchte, die Andacht der Christen mehr stören als befördern? Wir werden in der Folge sehen, worauf sich solche Meinungen gründen; wir werden sehen, daß, wenn sie wirklich hin und wieder die Andacht mehr gestört als befördert hat, es nicht in ihrem Wesen, sondern an dem unrechten Gebrauch derselben und an Nebenumständen lag, die nicht ihr, sondern uns Menschen zur Last zu legen sind. Diese schöne und herrliche Gabe Gottes hat das Schicksal mit vielen andern Gaben Gottes gemein, in den Händen der Menschen oft verunedelt und nicht immer der Absicht des Gebers gemäß so nützlich angewendet zu werden, als sie angewendet werden könnte und sollte.

§. 19.

Daß die Figuralmusik in den ersten Jahrhunderten der christlichen Kirche beym Gottesdienst nicht gebraucht worden sey, wie man ebenfalls behaupten will, um dem Bestreben, sie in unsern Kirchen immer mehr einzuschränken, destomehr Nachdruck und Gewicht zu geben, ist theils unerweislich, theils auch, wenn es wirklich erwiesen werden könnte, eine Sache, die sich aus den damaligen Zeitumständen erklären lassen würde, ohne daß wir deswegen anzunehmen hätten, es sey geschehen, weil man sie nicht für würdig gehalten habe, bey Gottesverehrungen aufgenommen zu werden. Die Ursachen könnten 1) in dem damaligen Verfall der Musik überhaupt; 2) in dem Druck und der Verfolgung, welche die ersten Christen zu erdulden hatten; 3) in den kriegerischen und unruhigen Zeiten, in welchen noch kein ordentlicher Gottesdienst eingerichtet werden konnte, u. s. w. gefunden werden. Wer mit der Geschichte des Christenthums nur einigermaßen bekannt ist, der weiß es, wie viele Hindernisse der Ausbreitung desselben in den Weg gelegt worden sind, wie vorsichtig und geheim die kleine Schaar seiner Bekenner bey ihren Versammlungen und Andachtsübungen zu Werke gehen mußte, und wie lange es dauerte, ehe sie es wagen durfte, ihrem Gott öffentlich zu dienen. Unterirrdische Hölen waren ihre ersten Kirchen, und Stunden der Mitternacht die Zeit ihrer andächtigen Zusammenkünfte. Wie hätte unter solchen Umständen eine feyerliche Figuralmusik von ihnen gebraucht werden können, wenn sie auch in jenen Zeiten wirklich vorhanden gewesen wäre, wie es doch ausgemacht ist, daß sie es wenigstens nicht nach unserer Art war? Man könnte also gerne zugeben, daß die christliche Kirche der ersten Jahrhunderte noch keine Figuralmusik, in dem Begriff, worin man dieß Wort zu unsern Zeiten nimmt, gehabt habe, ohne daraus folgern zu müssen, daß wir nun ebenfalls keine haben dürfen. Denn wir wissen aus der Geschichte wenigstens so viel mit Gewißheit, daß die ersten Christen, sobald die eben angegebenen Hindernisse, nemlich Druck und Verfolgung überstanden waren, und sie es wagen durften, ihre Lehre frey und öffentlich zu bekennen, sie auch bald anfiengen die Musik ganz in ihrer damaligen Beschaffenheit, so wenig vollkommen sie auch seyn mochte, bey ihren gottesdienstlichen Zusammenkünften einzuführen. Sie benutzten was ihnen Gott zu ihrer Zeit gegeben hatte; sollten wir, weil uns Gott reicher als sie gemacht hat, nicht eben so wie sie, alles zu unserm Nutzen verwenden was wir von ihm erhalten haben?

34) Cum reminiscor lacrymas meas, quas fudi ad cantus ecclesiae tuae in primordiis recuperatae fidei meae, et nunc ipse commoveor non cantu sed rebus, quae cantantur etc. *S. August. Conf. Lib. IX. cap. 6.* und ferner: Quantum flevi in Hymnis et Canticis tuis suave sonantis Ecclesiae tuae vocibus commotus acriter? Voces illae influebant auribus meis et eliquabatur veritas tua in cor meum: et ex ea aestuabat inde affectus pietatis et currebant lacrymae et bene mihi erat in eis. *Ibid.* Eben so sang unser Luther:

Wenn ich in Nöthen bet und sing,
So wird mein Herz recht guter Ding.

Wir sollen Gott dienen, das heißt: danken, loben, preisen, rühmen, aus allen Kräften, mit allem was wir haben, jeder auf seine Weise so gut er es vermag. Die ersten Christen haben das auf ihre Weise gethan; sollen wir es weniger thun? — Wenn oben behauptet worden ist, daß in den ersten Jahrhunderten der christlichen Kirche noch keine Figuralmusik nach unserer Art vorhanden gewesen, so heißt dieß noch nicht, daß sie überhaupt gar keine Figuralmusik gehabt haben; aus einigen schon angeführten Stellen des h. Augustinus läßt sich vermuthen, daß sie wenigstens eine Art von Musik, die vom einfachen aus lauter Tönen von gleicher Dauer bestehenden Choralgesang schon merklich verschieden war, gebraucht haben müssen. Die geläufige Stimme (vox liquida) und die angemessene Modulation (modulatio convenientissima), womit zu den Zeiten dieses Kirchenvaters die heiligen Texte in der Mayländischen Kirche gesungen worden, sind keine Eigenschaften des Chorals, der ohnehin damals, wie es mehrere Zeugnisse wahrscheinlich machen, so gesungen wurde, daß er mehr einer Rede glich, als einem Gesange, sondern haben wenigstens schon etwas von der Natur des Figuralgesangs, nemlich den rhythmischen Theil desselben an sich. Dieß wird noch wahrscheinlicher durch den Umstand, daß eben dieser Kirchenvater 6 Bücher von der Musik geschrieben hat, welche hauptsächlich vom Rhythmus handeln, und daß in den auf uns gekommenen Anweisungen zum Kirchengesang aus den frühern Jahrhunderten schon einige Vorschriften enthalten sind, die nichts anderes als eine gewisse Art melodischer Figuren anzeigen können. Wo melodische Figuren sind, nimmt der Figuralgesang seinen Anfang und der Choral hat ein Ende.

§. 20.

Die ersten Christen haben also nach ihrer Art gethan was sie vermochten, um ihren Gottesdienst so erbaulich, prächtig und feyerlich zu machen als es in ihren Umständen möglich war. Sie haben die Vorschrift des Apostels: **Lehret und vermahnet euch selbst mit Psalmen und Lobgesängen, und geistlichen lieblichen Liedern,** (Kol. 3. 16.) nicht bloß auf den Choralgesang bezogen, sondern auf den Gebrauch der gesammten Kunst, so wie sie zu ihrer Zeit vorhanden war. Sie haben sich auch ihrer Instrumente bedient, wie wir theils aus den Kirchenvätern, theils aus einigen auf uns gekommenen Anweisungen zur Kirchenmusik aus spätern Jahrhunderten sehen können. Clemens von Alexandrien, welcher ungefehr 200 Jahre nach Christo gelebt hat, sagt ausdrücklich: **Wenn du auf einem musikalischen Instrument spielen kannst, so wirst du keinem Tadel unterworfen seyn; du wirst den gerechten hebräischen König nachahmen, welcher Gott lieb und angenehm ist.** [35]) Man sagt zwar, Clemens von Alexandrien habe dieß bloß von den Privatversammlungen der Christen verstanden; allein an wie vielen Orten durften denn die Christen zu seiner Zeit schon öffentliche Versammlungen halten? Justinus Martyr hielt noch 40 Jahre früher schon dafür: **das Wort Gottes bleibe Gottes Wort, es möge gedacht, gesungen oder gespielt werden** [36]). So hat man durch alle Jahrhunderte bis auf uns geglaubt, und diesem Glauben gemäß in der christlichen Kirche gehandelt. Man hat sich nicht einmal auf den Gebrauch der einmal vorhandenen und schon in der Kirche aufgenommenen Instrumente eingeschränkt, sondern hat auch neue Instrumente eingeführt, sobald sie bekannt worden sind. Dieß war insbesondere der Fall mit der Orgel, die im achten Jahrhundert aus dem Orient in die Abendländer gebracht und bald darauf in die Kirche eingeführt wurde. Das Vergnügen des Volks an diesem neuen

35) Et si ad Lyram vel Citharam canere et psallere noveris, nulla in te cadet reprehensio. Hebraeum justum Regem imitaberis, qui Deo est gratus et acceptus.

36) Verbum Dei est, sive mente cogitetur, sive canatur, sive pulsu edatur.

Instrumente soll anfänglich ausserordentlich gewesen, und der Zulauf desselben in die Kirchen dadurch unglaublich vermehrt worden seyn, [37]) ob es gleich in seinem damaligen Zustande noch nicht der Schatten von dem war, was es nun bey uns ist. Was mit den Instrumenten geschah, geschah auch mit jeder Erweiterung und Verbesserung im Innern der Kunst selbst. Die ersten Versuche in der Harmonie, ob sie gleich noch ausserordentlich roh waren, fanden doch bald Eingang in die Kirche; kurz, was nur irgend einer Vervollkommung ähnlich sah, und im Lauf der Zeit neben der übrigen allmählich aufkeimenden Aufklärung der Menschheit auch im Gebiete der Kunst entstand, wurde würdig geachtet, zum Dienst Gottes angewendet zu werden. Auf diese Weise gab man Gott das Beste und Schönste, was man kannte und hatte, anstatt daß man in unsern Zeiten das Schönste und Beste so gern für sich behält, und in der Kirche schon für gut genug hält, was man außer ihr nicht hören und sehen mag. Ist es unter sochen Umständen wohl zu verwundern, wenn in unsern Zeiten mehr als ein neuer Prophet Amos auftritt, und spricht: **Thue nur weg von mir das Geplerre deiner Lieder: denn ich mag deines Psalterspiels nicht hören?** [38]) Und hatte Luther wohl Unrecht, wenn er schon zu seiner Zeit die Frage aufwarf: **Wie gehts doch zu, daß wir** *in carnalibus* **so viele feine schöne Sachen,** *in spiritualibus* **aber so kalt und faul Ding haben?**

Dritter Abschnitt.

Von den Ursachen des jetzigen Verfalls des gesammten kirchlichen Musikwesens.

§. 21.

Die Veranlassungen zu dieser Gleichgültigkeit, diesem lauen und kalten Wesen, womit die Kirchenmusik in unsern Zeiten behandelt wird, sind mancherley. Sie sind aber sämmtlich von der Art, daß sie nicht der Kunst selbst, sondern bloß den Schwachheiten der Menschen beyzumessen sind. So groß und mancherley indessen ihre Zahl seyn mag, so scheinen sie doch alle in den folgenden gegründet zu seyn, nemlich

1) **in dem allzuhäufigen Gebrauch der Musik überhaupt,**

2) **in dem Mangel hinlänglicher Kenntnisse von der Musik und den dazu gehörigen Dingen;**

3) **in dem daher entstehenden Misbrauch der Musik; und endlich**

4) **in dem geringen Aufwand, welchen man selbst bey den reichsten Kirchen für die Musik bestimmt.**

Jeder dieser vier Punkte verdient eine nähere Erläuterung.

§. 22.

I) Die menschliche Seele hat eine so große Begierde nach Veränderung, Neuheit und Mannigfaltigkeit der Gegenstände, womit sie sich beschäftigt, daß selbst die höchste Schönheit ihren Werth

37) Mirum autem in modum aucta deinde est populi delectatio, et ad sacras aedes concursus, quum primum ex Oriente in Occidentem translatus est Organi pnevmatici usus est melos. Incredibile dictu est, quanto stupore ac voluptate primum exceptum fuerit. *Murator.* antiquit. ital. med. aevi. Tom. IV. Differt. LVI. pag. 777.

38) Amos. Cap. 5. V. 23.

für sie verliert, so bald sie den Reiz der Neuheit oder den der Seltenheit verloren hat. Wenn dieser Hang unter der Herrschaft der Vernunft steht, welche den wahren Werth der Dinge stets zu schätzen weiß, sie mögen alt oder neu seyn, so ist er wohlthätig für die Menschheit, und es läßt sich behaupten, daß er es hauptsächlich ist, der die Menschen in allen Zeitaltern veranlaßt hat, Wissenschaften und Künste immer mehr und mehr auszubilden. Da aber alle menschliche Dinge ein gewisses Ziel zu haben scheinen, über welches hinaus keine Verbesserung mehr Statt findet, so kann dieser Hang nach Veränderung und Neuheit, sobald er sich der nothwendigen Leitung der Vernunft entzieht, eben so nachtheilig werden, als er bis auf einen gewissen Punkt, bis zur Erreichung eines gewissen Ziels vortheilhaft war. Die Geschichte der schönen Künste und Wissenschaften liefert uns die auffallendsten Beweise hiervon. Zu allen Zeiten und bey allen Völkern, von welchen Wissenschaften und Künste ausgebildet worden sind, ist es vorzüglich dieser Hang gewesen, welcher sie wiederum in Verfall gebracht und ihnen dadurch die Geringschätzung ihrer Zeitverwandten zugezogen hat.

So lange also eine Kunst noch neu, selten und immer größerer Vervollkommung fähig ist, erregt sie allgemeines Wohlgefallen, und wird von jedermann geachtet und geschätzt. Indem man sich aber bestrebt, ihren Umfang nach Möglichkeit zu erweitern, und ihr dadurch den höchsten Grad der Ausbildung und Vollkommenheit zu verschaffen, wird man entweder mit ihr allzubekannt, und die vorherige Allgewalt vermindert sich nach und nach, oder man verfällt auf Abwege, sucht neue Reitze, wo keine mehr zu finden sind, und verdirbt auf diese Weise wieder was vorher gut gemacht war. In beyden Fällen ist Geringschätzung der Kunst, wenigstens bey allen solchen Menschen, welche sich vom Strome mit fortreissen lassen, und sich nicht Kenntniß und Uebung genug erworben haben, um Wahres und Falsches gehörig unterscheiden zu können, die unvermeidliche Folge. Ausser der Poesie ist vielleicht von jeher die Musik am meisten in diesem Falle gewesen. Die Lebhaftigkeit des Vergnügens, welches sie so reichlich gewährte, hat ihre Freunde in dem Genuß desselben unbehutsam gemacht. Sie überließen sich demselben so unmäßig, selbst bey so mancherley Veranlassungen, die der hohen Würde dieser edeln Kunst so entgegen waren, daß sie auf ihre höchsten Schönheiten, auf ihre besten Vorzüge völlig Verzicht thun mußte, wenn sie sich ihren so ungestümen und gierigen Freunden gefällig machen wollte. So wird durch Unmäßigkeit das Wohlthätige der schönsten Gabe Gottes vernichtet, so wird sie, die zur Veredlung und Beglückung der ganzen Menschheit beytragen könnte, entweiht, entehrt, und zuletzt selbst von denen gering geschätzt und verlassen, die sich an ihr übersättigt, sie gemißbraucht und geringschätzig gemacht haben.

Dieß alles gilt indessen nur von dem kenntnißlosen Liebhaber, der keine Sache nach ihrem wahren Werthe zu schätzen und zu gebrauchen weiß. Der Weise, das heißt hier: der wahre Kenner und der wahre Künstler übersättigt sich nie an der Kunst; für ihn bleibt stets schön, was wirklich schön ist, wenn auch die Lebhaftigkeit des Vergnügens daran, durch die nähere Bekanntschaft damit, bisweilen um etwas vermindert werden sollte; für ihn, der ihren ganzen Umfang, ihren ganzen Reichthum kennt, fehlt es nie an Veränderung, an Neuheit und Abwechselung, weil er sie stets seinem jedesmaligen Gemüthszustande anzupassen und aufs innigste mit den Empfindungen seines Herzens zu verweben weiß. Das Wenige, was hingegen der ungeübtere Liebhaber von der Musik kennt, gehört bloß unter die äußern Schönheiten derselben, deren Reitze bald stumpf werden, und Ueberdruß erwecken, wenn ihnen nicht innere Schönheiten zur Seite stehen und zur Unterstützung dienen. Diese letztere Classe der Musikliebhaber ist zu allen Zeiten die zahlreichste gewesen und ist es noch. Sie ist es auch eigentlich, die von jeher hauptsächlich der wahren Vervollkommung der Kunst entgegen gestanden hat, und weil ihre Kenntnisse viel zu seicht sind, als daß sie sich bis zur Höhe des Styls einer würdigen Composition erheben könnte, so ist sie auch insbesondere diejenige Classe, welche

dem Aufnehmen der Kirchenmusik am meisten geschadet, und sie nach und nach so weit herunter gebracht hat, als sie es nun ist. Ihre Sättigung an den bloß äußern Schönheiten hat ihre Neigung dazu überhaupt erkaltet, so daß insbesondere eine gute Kirchenmusik, die ihren verwöhnten und ausgearteten Geschmack durch abentheuerliche Neuheit am wenigsten befriedigen kann und darf, ihr entweder gleichgültig, oder gar widerlich und unangenehm seyn muß.

§. 23.

II. Die zweyte Veranlassung zum Verfall der wahren edlen Musik überhaupt, so wie insbesondere der heiligen Musik, liegt in dem großen **Mangel an denjenigen Kenntnissen, welche nothwendig erforderlich sind, wenn wir etwas seinem wahren Werthe nach schätzen, gebrauchen und befördern sollen.** Wer kann eine Sache schätzen, die er entweder gar nicht oder nur sehr mangelhaft kennt, und wer kann Lust haben, etwas zu befördern, was er nicht schätzt?

Diese mangelhafte Kenntniß in musikalischen Dingen ist in unsern Tagen um so mehr eine Erscheinung, über welche man sich verwundern muß, jemehr man nach und nach dahin gekommen ist, die Musik nach dem Beyspiel der gebildetsten Völker des Alterthums für ein nöthiges Stück der Erziehung zu halten, so daß nun vom Mittelstande an bis zu den höhern Classen hinauf der musikalische Unterricht fast allgemein geworden ist. Woher kommt es, daß dieser so allgemein gewordene musikalische Unterricht so wenig Nutzen stiftet, so wenig Einfluß auf richtige Begriffe von musikalischen Dingen, und auf die Bildung moralischer Gefühle beweiset? Die Antwort hierauf ist leicht, und jedermann kann sie sich selbst geben, der nur einigermaaßen beobachtet hat, wie dieser allgemeine musikalische Unterricht beschaffen ist, wie und was darin gelehrt wird. Die Unwissenheit der Lehrer selbst ist es, die den Schüler meistens mit solchen Dingen um Zeit, Mühe und Geld bringt, die kaum Musik genannt zu werden verdienen und ihn auf keine Weise zum Genuß und Urtheil wahrer Werke der Kunst führen können. Ein Tanz, ein Volksliedchen, eine Ariette aus einer komischen Operette, und wenn es recht hoch kommt, eine Sonate im Styl und Charakter jener erheblichen Kunstwerke, ist fast alles was unsere meisten Lehrer der Musik vermögen, folglich auch fast alles, was sie ihre Schüler lehren können. Kunstwerke solcher Art, wenn sie ja diesen ehrenvollen Namen verdienen, können zwar bisweilen eine fröliche Laune erwecken, können zur geselligen Unterhaltung dienen, sind aber auf keine Weise geschickt, zur Bildung eines edlen Geschmacks und eines gründlichen musikalischen Urtheils beyzutragen, folglich auch eben so wenig geschickt, zum musikalischen Unterricht gebraucht zu werden.

Die Folgen dieses schlechten Unterrichts sind unverkennbar. Wir gewöhnen uns von Jugend auf an Werke, die zu leer und zu arm an Inhalt sind, als daß unsere musikalische Fähigkeiten an ihnen hinlänglich geübt und wir nach und nach in den Stand gesetzt werden könnten, Werke von größerm Umfang und reicherm Inhalt mit derjenigen Leichtigkeit zu übersehen, die nothwendig erforderlich ist, wenn sie uns unterhalten sollen. Wir gewöhnen uns von Jugend auf an Werke des niedrigsten, unedelsten Styls, und verlieren dadurch das Vermögen, höhere und edlere Ausdrücke der Kunst zu empfinden. Kurz wir werden zuletzt dahin gebracht, alle unsere Ansprüche, die wir an Musik machen, bloß auf eine Anreitzung zum Tanze oder zum Lachen einzuschränken. Tanzen und Lachen hat auch seinen Werth; es giebt aber Gemüthsstimmungen von ebenfalls frölicher Art, die noch nicht in Lachen und Tanzen ausbrechen, und doch unendlich mehr werth sind, weil sie als Empfindungen eines schon sehr veredelten Herzens, die höhern Gefühle für Sittlichkeit und selbst religiöse Andacht

nicht hindern oder gar vernichten. Die wahre Frölichkeit ist eine ernsthafte Sache [39]). Diese wahre Frölichkeit ist es eigentlich, welche den Menschen fähig macht, unvermeidliche Leiden dieser Welt mit Standhaftigkeit zu ertragen; sie ist es daher auch, welche vorzüglich verdient, durch Kunstwerke aller Art dargestellt, unterhalten und befördert zu werden.

Wenn man nun bedenkt, wie wichtig erste Eindrücke bey jeder Art von Bildung sind, wie die bloße Ungewohnheit, etwas Gutes zu sehen oder zu hören, schon allein die Ursache seyn kann, daß viele Menschen am Albernen und Abgeschmackten, wenn es für sie nur neu ist, Vergnügen finden, so ist es einleuchtend, daß man beym musikalischen Unterricht eben so darauf sehen sollte, die Fähigkeiten der Schüler an musterhaften Werken zu üben, wie man es beym Unterricht in andern Kenntnissen zu thun für nöthig erachtet. Unwissenheit, falsche Begriffe in allen Arten menschlicher Kenntnisse, schlechter Geschmack in Kunstsachen und die verkehrten Urtheile darüber, haben alle eine gemeinschaftliche Quelle, nemlich den schlechten Unterricht in der frühen Jugend. Bey unsern Schulanstalten, welche unter obrigkeitlicher Aufsicht stehen, ist längst darauf gedrungen worden, und wird es noch immer mehr, alles aus dem Unterrichte zu verbannen, was dem Zweck der höchsten Ausbildung hinderlich seyn kann. Der Lehrer muß erst Proben seiner Fähigkeit zum Unterricht ablegen, ehe man ihm das Lehramt anvertraut. Ihm wird aufs genaueste vorgeschrieben, welcher Art und welcher Mittel er sich bedienen soll, um seine untergebenen Schüler sicher dahin zu bringen, wohin sie gebracht werden sollen, um ihnen auf die kürzeste Weise sowohl mannichfaltige als richtige Begriffe vom gesammten Kreise menschlicher Kenntnisse zu verschaffen. Nur die Musik allein hat sich so weiser Anordnungen nicht zu erfreuen; nur sie allein ist der Unwissenheit eines jeden Preis gegeben, und muß sich nach Willkühr eines jeden mißbrauchen, verunedeln und verunehren lassen. Unsere Vorfahren waren (man muß es gestehen) auch hierin, so wie in vielen andern Dingen, vorsichtiger. Wir haben manche Schulanstalten in Deutschland, wo neben den Vorschriften zum Unterricht in andern Kenntnissen auch besondere Vorschriften für den musikalischen Unterricht gegeben wurden. So wie man es nicht jedem Lehrer überließ, nach Willkühr seine Schulbücher zu wählen, so schrieb man auch auf eine ähnliche Art diejenigen musikalischen Anweisungen vor, welche beym musikalischen Unterricht zum Grunde gelegt werden sollten. In unsern Zeiten wäre eine solche Vorsicht noch weit nöthiger, als sie es vor einigen Jahrhunderten war, weil sich der Umfang der Kunst seit jener Zeit unendlich erweitert hat, folglich auch der Unterricht weit zweckmäßiger eingerichtet werden muß, wenn er etwas nützen, und zu etwas führen soll. An alles dieß aber ist bey uns nicht zu denken. Höhern Orts weiß man nichts davon, und niedern Orts ist man noch neben diesem Mangel an Kenntniß der Sache, der Meinung, der Fleiß in andern Wissenschaften werde durch den Fleiß in der Musik gestört. Warum hat denn aber der Fleiß in der Musik in vorigen Zeiten den Fleiß in andern Wissenschaften nicht gestört? Kommen wohl aus unsern jetzigen Schulen so viele gute und geübte Lateiner und Griechen, als aus den Schulen voriger Zeiten, wo man verhältnißmäßig auch noch den gehörigen Fleiß auf die Erlernung der Musik wandte? Man könnte hierüber noch mancherley sagen, wenn das bisher Gesagte nicht wenigstens für solche Leser, die die Sache mit einem etwas hellen Auge und mit der erforderlichen Unbefangenheit betrachten können, schon hinreichend wäre. So viel aber ergiebt sich aus allem, daß es hauptsächlich der Mangel an Kenntniß in musikalischen Dingen ist, der alles musikalische Unheil anrichtet, der so viele Männer schon veranlaßt hat, und noch veranlaßt, eine immer größere Einschränkung der Musik in Kirchen und Schu-

39) Verum gaudium, res severa. *Sen.*

len wünschenswürdig zu finden, und die es endlich noch dahin bringen wird, die Kirche ihres kräftigsten Erbauungsmittels entweder ganz zu berauben, oder es wenigstens so weit herunter zu bringen, daß es kein aufgeklärter Christ ferner für ein Erbauungsmittel halten kann. So gewiß es also ist, daß die Kunst nie andere Feinde haben kann, als solche, die sie nicht verstehen[40 a]); so gewiß ist es auch, daß noch nie ein Mann auf ihre Einschränkung oder gar auf ihre Abschaffung aus der Kirche angetragen hat, der sie und ihren Werth kannte. Mit welchem Eifer drang **Luther**, der ein solcher Mann war, im Gegentheil auf ihre immer größere Verschönerung; wie oft hat er gesagt, daß es nicht seine Meinung sey, durch das Evangelium alle schöne Künste zu Boden schlagen zu wollen, wie schon zu seiner Zeit einige Abergeistliche vorgaben, daß er sie vielmehr alle, **sonderlich** aber die Musik gerne im Dienste dessen sehen wollte, der sie gegeben und geschaffen hat; wie angelegen ließ er sichs seyn, der Jugend gute Lieder in vier Stimmen gesetzt, in die Hände zu geben, aus keiner andern Ursache, wie er in mehrern Vorreden zu seinen eigenen und andern damals herausgekommenen Liederbüchern selbst sagt, als, **da sie doch in der Musik und andern rechten Künsten sollte und müßte erzogen werden**, damit sie etwas hätte, womit sie der Buhllieder und fleischlichen Gesänge los würde, und an ihrer Statt etwas heilsames lernte; mit wie vieler Wärme und Sachkenntniß spricht er endlich von der sogenannten Figuralmusik, deren Schönheit er für so groß hält, daß ihr nichts gleichkomme, und daß derjenige, der sie ein wenig verstehe, sich heftig darüber verwundern müsse. So sprach ein Mann, dem das Wohl der Menschheit am Herzen lag, der es nicht durch einseitige Mittel befördern zu können glaubte, sondern überzeugt war, daß es nur durch allgemeine Ausbildung aller unserer Kräfte aufs vollkommenste erworben werden könne. So sprach ein Mann, der uns die uneingeschränkteste Denkfreyheit verschaft hat, die in der bürgerlichen Verfassung nur möglich ist, der sich selbst mit freyem Geiste über die ganze Kette menschlicher Kenntnisse verbreitete, selbst Redner, Dichter und Tonkünstler war, und eben deswegen, weil er alle diese Kenntnisse und Künste, so wie ihre Kraft und Wirkung kannte, sie alle zum allgemeinen Wohl der Menschheit, zur sittlichen Verbesserung und zur wahren Verschönerung des Lebens angewendet wissen wollte. Man nenne mir einen Mann von ähnlichen ausgebreiteten Kenntnissen in Künsten und Wissenschaften, von ähnlichem Eifer für die Beförderung des allgemeinen Menschenwohls beseelt, und sage dann, ob je ein solcher irgend ein Glied aus der Kette menschlicher Kenntnisse der sorgfältigsten Ausbildung unwerth gehalten hat? Dieß haben von jeher nur Männer von einseitigen Kenntnissen gethan, welche glaubten, alle Welt müsse und könne nur auf ihre Art glücklich werden, die eben ihrer Einseitigkeit wegen nicht begreifen konnten, daß der Schöpfer seinen Geschöpfen unmöglich in andern Absichten so viele und mannichfaltige Anlagen und Fähigkeiten anerschaffen haben könne, als sie durch die Uebung und Ausbildung derselben auf die mannichfaltigste Weise zum Genuß und Glück des Lebens zu führen.

§. 24.

III. Aus dem Mangel gehöriger Kenntnisse in musikalischen Dingen entspringen als nothwendige Folgen die mannichfaltigsten **Misbräuche in der Anwendung der Kunst, so wie auch alle die Vorurtheile und unrichtigen Begriffe, welche sich über ihren Werth, Nutzen und Einfluß verbreitet haben.**

Eine Sache mißbrauchen, heißt sie schlecht gebrauchen, so daß sie sodann den Nutzen nicht stiften kann, welchen sie ihrer Natur und Bestimmung nach hätte stiften können, sondern vielmehr statt des Nutzens Schaden anrichtet. So ist z. B. die Orgel in der Kirche bestimmt, durch die Stärke

40 a) Ars non habet osorem, nisi ignorantem.

ihres Tons die Gemeinde im Ton zu erhalten, und zugleich die mannichfaltigen unreinen Töne, die bey so vielen ungeübten Stimmen sich unvermeidlich in den Gesang mischen, so viel möglich zu decken. Wie kann diese Absicht erreicht werden, wenn der Organist statt der dazu erforderlichen einfach und mit dem Gesang zugleich fortschreitenden Accorde, allerley Veränderungen anbringen will, um sich dadurch vor dem Unwissenden das Ansehen eines geschickten Orgelspielers zu geben? Das Vorspiel vor dem Choral soll den Ton angeben und zum Inhalte desselben vorbereiten. Wie kann diese Absicht erreicht werden, wenn der Organist nicht im Stande ist, aus freyem Geiste sein Vorspiel dem Charakter des jedesmaligen Chorals angemessen einzurichten, wenn er vielmehr, wie es in mancher großen Stadtkirche zu unsern Zeiten geschieht, sich mit einem auswendig gelernten Stückchen, vielleicht aus der neuesten komischen Operette, oder gar mit Menuetten und Polonaisen aus der Noth helfen muß? Wie kann unter solchen Umständen der Gebrauch der Orgel etwas zur Erbauung, oder auch nur zur guten Ordnung des Choralgesangs beytragen?[40 b)]

Eben so unzweckmäßig wird mit der eigentlichen Kirchenmusik verfahren. Die Unerfahrenheit der meisten Kirchenkomponisten, Musikdirektoren oder Cantoren im wahren erbaulichen Kirchenstyl, ist oft so groß, daß sie kaum den Ausdruck jener Frölichkeit, die etwa in einem Tanzsale herrscht, von derjenigen Gemüthsstimmung, welche wir eine christliche Freudigkeit nennen, zu unterscheiden wissen, daß sie folglich auch nicht im Stande sind, die Wahl ihrer Kirchenstücke der Würde ihrer Bestimmung gemäß einzurichten. Anstatt daß die Gemeinde durch ein zweckmäßig eingerichtetes Kirchenchor in einen heiligen Schauder versetzt werden sollte, wird sie nun durch den verfehlten Styl, der niedrig und kraftlos ist, auf Nebengedanken gebracht, die sie von der Andacht abziehen, anstatt sie dazu zu entflammen. Wenn zu dieser schlechten Wahl des Stücks in Rücksicht auf Styl und Charakter nun noch der Vortrag kommt, womit sie in unsern meisten Kirchen von den dazu bestimmten Personen ausgeführt werden, wenn die Sänger sich vorher auf den Gassen haben heischer schreyen, und die Instrumentisten auf lustigen Gelagen müde spielen müssen, so läßt sich vollends nicht erwarten, daß

40.b) Mattheson sagt in seinem vollkommenen Capellmeister (S. 478.), der Nutzen der Orgel sey größer, als daß er in etlichen wenigen Abschnitten nach Würden beschrieben werden könne. Er nennt deswegen nur kürzlich folgende sieben Punkte ihres Nutzens der sich äußert:
1) in Anlockung der Zuhörer.
2) in dem darauf folgenden Lobe Gottes.
3) in der Andacht und Bewegung der Gemüther.
4) in Erleichterung der Singenden.
5) in Regierung des Gesanges.
6) in der schönen Abwechselung und angenehmen Veränderung.
7) in der Eintheilung der zum Gottesdienste gewidmeten Zeit.

Derowegen (fährt er nach Aufzählung dieses vielfachen Nutzens der Orgel fort) haben diejenigen eine desto schwerere Verantwortung, die solchen unbeschreiblichen Nutzen auch insonderheit dadurch hindern, daß sie die Orgel ein Jahr lang unbrauchbar machen, wenn etwa ein Fürst oder Landesherr verstorben, und doch alsofort sein Nachfolger da ist. Unrecht handeln sie,
1) weil die Trauer mehrentheils eitel, zum Staat falsch und scheinheilig ist.
2) Weil die Traurigkeit, wenn man sie auch wirklich empfindet, vielmehr einer Aufmunterung als eines Niederschlagens bedarf.
3) Weil man ja auch Klagelieder spielen kann.
4) Weil es wider die Gewohnheiten anderer Völker läuft.
5) Weil kein Mensch Nutzen davon, sondern vielmehr dieser und jener Schaden davon hat.
6) Weil die Kunst dabey verliert und die Künstler faul werden.
7) Weil das Orgelwerk verdirbt.
8) Weil es wider den Wohlstand ist, und
9) Weil vornehmlich Gottes Lob und Ehre darunter leiden.

Was würde Mattheson gesagt haben, wenn er gewußt hätte, daß in einigen Gegenden Deutschlands nach besondern Verordnungen die Orgel und alle Musik sogar beym Absterben eines Kirchenpatrons auf lange Zeit schweigen muß?

daß durch eine so gewählte und so ausgeführte Kirchenmusik die christliche Erbauung auf irgend eine Weise befördert werden könne. Aber woher kommt dieß alles? Aus dem Mangel an Kenntniß der Sache, und aus der daraus entstehenden Vernachlässigung der Mittel, wodurch sie besser, zweckmäßiger und nützlicher gemacht werden könnte. Wer bestellt wohl einen Mann zum Prediger, bloß deßwegen, weil er reden oder schwätzen kann? Untersucht man nicht erst, was und wie er redet? Warum thut man bey Besetzung musikalischer Stellen beynahe gerade das Gegentheil? Weil der Mangel an Kenntniß der Sache die Meinung hervorbringt, es sey schon genug ein musikalisches Amt zu verwalten, wenn jemand nur etwas dudeln könne. Man halte dieß für keine Uebertreibung. Die irrigen Begriffe von musikalischen Dingen sind, besonders unter Personen die bey Besetzung musikalischer Aemter etwas zu sagen haben, so häufig anzutreffen, daß man Beyspiele davon in großer Menge anführen könnte. Es ist noch nicht lange her, daß in einer ansehnlichen Deutschen Stadt dem Bürgermeister die Nothwendigkeit einer Orgelreparation in der Stadtkirche vorgestellt wurde. Er schüttelte den Kopf, und sagte: er vermeine es sey schon genug, wenn die Orgel nur brumme. Man findet vielleicht wenig Städte in Deutschland, wo nicht irgend einmal eine ähnliche Entscheidung in ähnlichen Angelegenheiten gegeben worden ist. Wenn nun schon bey einer solchen Gelegenheit so irrig geurtheilt wird, deren bessere Uebersicht eben noch keine große musikalische Kenntniß erfordert, wie müssen die Urtheile nicht erst dann ausfallen, wenn es auf innere Eigenschaften einer Musik, auf dem der Kirche angemessenen Styl, Ausdruck und Vortrag ankommt, die ohne eine gewisse Bekanntschaft im innern Kreis der Kunst, wenigstens ohne ein feines durch Uebung gebildetes Gefühl kaum begriffen werden können?

Mangel an Kenntniß der Sache ist es also, wodurch die Kirchenmusik schlecht und unwirksam gemacht wird. Er veranlaßt die schlechte Besetzung musikalischer Aemter mit Personen die ihnen nicht vorstehen können, die zu wenig gründliche Kenntnisse in der Kunst besitzen, als daß sie einen nützlichen und zweckmäßigen Gebrauch davon zu machen wüßten. Er veranlaßt, daß man solche einmal angestellte Personen ohne Aufsicht und Vorschrift nach ihren eigenen mangelhaften Begriffen, die schönste aller Künste nach Willkühr mißbrauchen, entehren, und sie ihrer schönsten Kraft, ihres Vermögens, religiöse Gefühle zu erwecken und zu unterhalten, berauben läßt. Er veranlaßt, daß die aufgeklärten Mitglieder der christlichen Gemeinde eine so verunedelte Musik, die die Andacht auf keine Weise befördern kann, sondern sie vielmehr stören muß, lieber nicht hören wollen, und beraubt dadurch die Kirche des besten Mittels, den Gottesdienst feyerlich und prächtig zu machen. Die Christen können nun nicht mit David (1 B. der Chron. Kap. 17. 27.) sagen: **Es stehet herrlich und prächtig vor Gott, und gehet gewaltig und fröhlich zu an seinem Orte** [41]. Er veranlaßt endlich alle Vorurtheile und alle die irrigen Begriffe von dem Werthe, Nutzen und der Wirkung der Musik überhaupt, so wie insbesondere der Kirchenmusik, nach welchen man sie bloß für eine Belustigung der Ohren, und für einen Zeitvertreib hält, der in den meisten Fällen mehr schade als nütze, folglich auch unmöglich auf die Bildung und Besserung sittlicher und religiöser Gefühle, und dadurch auf die allgemeine Glückseligkeit der Menschen einigen Einfluß haben könne. — Endlich erzeugt der Mangel an Kenntniß in musikalischen Dingen, der Mißbrauch und die daraus entstehende Geringschätzung

41) David hatte nemlich eine Singschule angelegt, wie wir aus dem 1 B. der Chron. Kap. 16, 16 sehen können, und freuete sich über den guten Erfolg derselben so sehr, daß er in obige Worte ausbrach.

§. 25.

IV. Die Sparsamkeit, womit in den meisten Städten Deutschlands alles was zur Musik überhaupt, insbesondere aber zur Kirchenmusik gehört, behandelt wird.

Der Spruch des Evangelisten: Ein Arbeiter ist seines Lohnes werth, (Luc. 10, 7.) ist jedermann bekannt, und alle Welt weiß ihn für sich anzuführen, wenn etwas umsonst verlangt wird. Nur der Musiker, besonders aber der Kirchenmusiker soll ihn nicht für sich anführen, soll sein Auskommen mit andern Arbeiten erwerben, und für seine Musik statt der hinreichenden Belohnung meistens mit dem Vergnügen daran fürlieb nehmen. Aber wer hungrig und durstig ist, sagt Luther, fragt nach keiner Musik. Das Vergnügen und die Entzückung, welche eine schöne Musik ihren Freunden verschafft, kann zwar den Hunger und Durst der Seele, aber nicht des Leibes stillen. Wer pflanzt einen Weinberg und isset nicht von seiner Frucht? Oder, welcher weidet eine Herde, und isset nicht von der Milch der Herde? [42])

Zu den Zeiten des alten Testaments war es hierin ganz anders beschaffen. In dem vierten Buch Mosis (Kap. 18, 26.) heißt es ausdrücklich: Und der Herr redete mit Mose, und sprach: Sage den Leviten, und sprich zu ihnen: Wenn ihr den Zehenten nehmet von den Kindern Israel, den ich euch von ihnen gegeben habe zu eurem Erbgut; so sollt ihr davon ein Hebopfer dem Herrn thun, je den Zehenten von dem Zehenten. Und im 30 und 31sten Vers des nemlichen Kapitels wird hinzu gesetzt: Es soll den Leviten gerechnet werden, wie ein Einkommen der Scheunen, und wie ein Einkommen der Kelter. Sie mögen es essen in allen Städten, sie und ihre Kinder, denn es ist der Lohn für ihr Amt in der Hütte des Stifts. Nach Mosis Zeiten, vorzüglich unter David, Salomon ꝛc. sind die Leviten, das heißt: die Sänger und Spieler nicht weniger reichlich versorgt worden, wie eine Menge von Zeugnissen aus der Bibel beweiset. Selbst in den unruhigen Zeiten Serubabels und Nehemia wurden sie nicht vergessen, sondern man reichte ihnen täglich ihren Unterhalt, wie im Buch Nehemia (Kap. 12, 44.) ausdrücklich zu lesen ist: Zu der Zeit wurden verordnet Männer über die Schatzkasten, da die Heben, Erstlinge und Zehenten innen waren, daß sie sammeln sollten von den Aeckern und um die Städte, auszutheilen nach dem Gesetz für die Priester und Leviten, daß sie stunden. Und im 47sten Vers des nemlichen Kapitels heißt es: Aber ganz Israel gab den Sängern und Thorhütern zu den Zeiten Serubabels und Nehemia einen jeglichen Tag sein Theil: und sie gaben geheiligtes für die Leviten ꝛc. Dieß geschah nicht bloß bey dem Volke Gottes; auch heidnische Könige thaten ein gleiches, wie wir im Buch Esra (Kap. 7. 24.) ein Beyspiel vom König Arthasasta finden, wo der Befehl dieses Königs in folgenden Worten ausgedruckt ist: Und euch sey kund, daß ihr nicht Macht habt, Zins, Zoll und jährliche Renten zu legen auf irgend einen Priester, Leviten, Sänger, Thorhüter, Nethimin und Diener im Hause dieses Gottes. Aehnliche Befreyungen von Auflagen und bürgerlichen Lasten sind auch den christlichen Leviten ertheilt worden, und bestehen größten Theils noch in unsern Zeiten; allein mit dem Zehnten sind Veränderungen vorgegangen, die der Absicht der ersten Stifter nicht gemäß sind, indem er ursprünglich für Priester und Leviten, nicht aber für Priester allein bestimmt war.

In den neuern Zeiten hat indessen die katholische Kirche für ihre Sänger und Spieler am meisten gesorgt. Man findet selten eine Stadtkirche in katholischen Ländern ohne besondere Stiftungen, die hauptsächlich, zur Besoldung der Kirchenmusiker bestimmt sind. Fast jede etwas be-

42) 1 Cor. 9, 7.

trächtliche Kirche unterhält einen besondern Kirchencapellmeister, nebst einem hinlänglichen Chor von Sängern und Spielern. In den größern Städten ist sogar dafür gesorgt, daß bey großen Festen, wobey eine vorzüglich stark besetzte feyerliche Musik aufgeführt werden soll, wenn der bestimmte Chor nicht stark genug ist, noch fremde Sänger und Spieler dazu genommen und von der Kirche besonders für ihre Dienste bezahlt werden. Wien, München, Augsburg, besonders aber die meisten Städte Italiens haben solche Kirchen. In der Hofkirche zu München bestand der Musikchor schon im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts aus 92 Personen, nemlich zwölf Bassisten, funfzehn Tenoristen, dreyzehn Altisten, sechzehn Kapellknaben zum Diskant, sechs Castraten und 30 Instrumentisten, die alle so bezahlt wurden, daß sie nicht durch Hunger und Kummer die Lust verlieren mußten, dem Herrn feyerlich und prächtig in seinem Tempel zu dienen, und es gut zu machen auf Saitenspiel. Alle diese Kirchen schränkten sich auch nicht bloß auf die reichliche Versorgung ihrer Sänger und Spieler ein; sie bestritten auch noch die Kosten für die Musikalien, welche beym Gottesdienste aufgeführt wurden, so wie sie sich auch eigene Instrumente von aller Art hielten, um dadurch die heilige Musik von der weltlichen abzusondern und vor aller Entweihung zu sichern. Eben so hatten schon die Griechen und Römer ihre geweihten Sänger und Spieler, die keine andere als heilige Musik machen durften, und was die Instrumente betrifft, so sieht man aus dem bey den Römern üblich gewesenen Fest der Pfeifenweihe, von welchem Ovid (Fast. IV. 693.) und Varro (Lib. V. de L.L.) Nachricht geben, daß sie auch mit andern Instrumenten, die bey ihren Gottesverehrungen gebraucht wurden, auf ähnliche Art gehandelt haben werden. Nie ist aber diese Absonderung der geistlichen und weltlichen Musik weiter getrieben worden als in den Zeiten Davids und Salomons, in welchen die Tempel-Sänger und Spieler außer den eigenen zum heiligen Dienst bestimmten Instrumenten, auch sogar eine eigene Kleidung haben mußten, wie wir theils aus verschiedenen Büchern des alten Testaments, theils auch, und zwar am ausführlichsten aus Sal. van Tils Dicht- Sing- und Spielkunst der alten Hebräer sehen können.

Wenn wir alle diese Sorgfalt, welche man zu allen Zeiten auf die beste und zweckmäßigste Einrichtung der Kirchenmusik wendete, mit der Nachlässigkeit vergleichen, mit welcher man in jetzigen Zeiten, besonders unter den Protestanten dabey zu Werke geht, so ist es gewiß nicht zu verwundern, daß unsere Kirchenmusik so viel von ihrer Kraft und Wirkung verloren hat. Wer einen Zweck erreichen will, muß sich der Mittel bedienen, die zur Erreichung desselben führen können. Wer eine prächtige feyerliche und erbauliche Kirchenmusik haben will, muß Personen dazu wählen, die eine solche Musik zu machen wissen, und muß sie in den Stand setzen, den dazu erforderlichen Aufwand zu bestreiten. Wer weder das eine noch das andere thun will, muß mit einer schlecht komponirten und schlecht ausgeführten Musik fürlieb nehmen, ohne die Schuld der Sache beymessen zu können, die vielmehr seine eigene ist. Der Choral sammt der dazu gespielten Orgel, macht allein den Gottesdienst noch nicht prächtig und feyerlich. Er ist zwar am wohlfeilsten, weil man nicht viel gelernt zu haben braucht, um ihn mitsingen zu können, also auch derjenige der ihn mitsingt, keine Bezahlung dafür verlangen kann; er erfüllt aber den Zweck des Gottesdienstes nur zum Theil, und am unvollkommensten. Die Figuralmusik, die künstliche Musik ist es, die dem Herrn ein neues Lied singt, die es gut auf Saitenspiel macht, die frohlockt und jauchzet, die die Herzen der Zuhörer zu Dank, Lob und Andacht entflammt, die es endlich bewirkt, daß es herrlich, prächtig und fröhlich zugeht im Hause des Herrn. Aber sie ist theuerer als der Choral. Wer es prächtig auf Saitenspielen machen soll, muß sich täglich darauf üben, kann also nicht auf andere Art sein Brot erwerben. Wer eine erbauliche feyerliche Kirchenmusik komponiren soll, muß freyen Geistes seyn, nicht mit Nahrungssorgen gequält, oder mit Arbeiten überhäuft seyn, die den dazu erforderlichen freyen Geist unter-

drücken. Wer endlich in der Kirche mit reiner und heller Stimme, lieblich, künstlich und andächtig singen soll, darf sich nicht vorher auf den Gassen heiser schreyen, sondern muß vielmehr Zeit und Ruhe haben, sein neues Lied gehörig studiren und sich seiner Bestimmung würdig machen zu können. Also auch der Sänger kann sich auf keine andere Art sein Brot erwerben, wenn er es gut machen soll, sondern muß vom Lohne seiner Arbeit für die Kirche leben. Alles dieses macht Kosten, die desto größer sind, je herrlicher man es haben will, kann folglich bey der Sparsamkeit, die man jetzt bey allem was Kirchen und Schulen betrifft, immer mehr und mehr einzuführen sucht, unmöglich erhalten werden. Wohlfeile und schlechte Musik will man nicht, weil auch der Unerfahrenste fühlt, daß sie der Kirche nichts nützt; gute will oder kann man nicht bezahlen; was bleibt also übrig, als sie überhaupt abzuschaffen? Das ist denn auch der Punkt, wohin es alle diejenigen zu bringen suchen, die mit dieser herrlichen Gabe Gottes so unbekannt geblieben sind, daß sie nie die mindeste Wirkung ihrer Zauberkraft die sie sonst auf jedes gefühlvolle Menschenherz äußert, haben empfinden können, die in ihren Ohren, nach dem Ausdruck eines neuern launigen Schriftstellers, einen Kreuzweg haben worauf sich das was sie hören, so zertheilt, daß ein Theil davon auf einen sandigen Boden, nemlich ins Gehirn, ein Theil auf einen Felsen, nemlich aufs Herz, und ein dritter Theil auf die Landstraße, das heißt: auf die Zunge fällt.

Damit aber der Leser sehe, daß alles was im Vorhergehenden gesagt worden ist, nicht im mindesten übertrieben sey, wird es nöthig seyn, über diese wichtige Sache etwas mehr ins Einzelne zu gehen. Jedoch muß vorher noch erinnert werden, daß alles was darüber gesagt werden wird, nur die protestantische Kirche angehe, weil die katholische ungleich mehrere Sorgfalt für die musikalische Verschönerung ihres Gottesdienstes von jeher bewiesen hat und noch beweiset.

Von den Cantoraten.

§. 26.

Unsere Cantorate, mit welchen in der protestantischen Kirche die Besorgung der Kirchenmusik verbunden ist, sind nach der in den meisten Städten bestehenden Einrichtung nicht sowohl musikalische als Schulämter. In den frühern Jahrhunderten der christlichen Kirche, da die Musik noch nicht so ausgebildet und noch kein so weitläuftiges Studium war, als sie es in unsern Zeiten geworden ist, sondern sich vielmehr meistens auf den Choralgesang und die zum Theil noch üblichen Responsorien, Collecten 2c. einschränkte, konnte es wohl angehen, das Cantor- und Schulamt mit einander zu verbinden, weil die Kenntnisse, welche zur Verwaltung beyder Stellen erfordert wurden, noch nicht von so großem Umfang waren, daß sie nicht in einem einzigen Mann hätten vereinigt seyn können. Allein diese Verbindung war ursprünglich von anderer Art, als sie es nun ist. Was jetzt als Hauptsache angesehen wird, war damals nur Nebensache: denn die Musik, oder vielmehr das was zum Kirchengesang gehört, die Kenntniß der üblichen Melodien, welche sowohl in der Kirche als bey Begräbnissen und Processionen aller Art gebraucht wurden, war es eigentlich was den Schulmann ernährte, anstatt daß jetzt umgekehrt der Cantor an den meisten Orten sich hauptsächlich vom Schulamte ernähren muß. Die Schulgeschichte lehrt uns sogar, daß der Kirchengesang nicht bloß den eigentlichen Cantor (Sänger) sondern auch die andern Lehrer, die sich mit dem Schulunterricht abgaben, größten Theils ernähren mußte, weil das Schulwesen von den damaligen Obrigkeiten noch nicht als eine so wichtige Staatsangelegenheit betrachtet wurde, um sie durch feste und hinreichende Besoldungen zu befördern und zu unterstützen. Ein sehr geringes Schulgeld, und das was sich in der Kirche mit dem Gesang erwerben ließ, nebst den milden Gaben, die ihnen die Aeltern der Schü-

ler freywillig zufließen ließen, war also alles, was die Lehrer zu genießen hatten. Man könnte in dieser Rücksicht die Musik also als die eigentliche Mutter aller unserer Schulen betrachten, da sie nicht nur die Nothwendigkeit des Schulunterrichts, obgleich fürs erste nur in Beziehung auf den unentbehrlichen Kirchengesang, zuerst fühlen ließ, sondern auch noch ausserdem die einzige ergiebige Quelle des Einkommens für Lehrer und Schüler war.

Daß der Kirchengesang die erste Veranlassung zur Errichtung der Schulen gewesen ist, leidet beynahe keinen Zweifel. Da die Kirchengesänge aber sämmtlich lateinisch gesungen werden mußten, so kam anfänglich wenigstens so viel Unterricht in der lateinischen Sprache hinzu, daß die Sänger dadurch ihre Gesänge verstehen lernen konnten. Daher sind auch alle ältere Schulstiftungen für solche Knaben bestimmt, die der Musik kundig waren und zur Kirchenmusik gebraucht werden konnten. Der ausgebreitetere Unterricht in mehrerley Kenntnissen und Sprachen kam später hinzu, und erhielt seine bessere Einrichtung überhaupt an den meisten Orten erst nach dem dreyßigjährigen Krieg, durch dessen große Zerstörungen die Menschheit gleichsam zu der angestrengtesten Thätigkeit aufs neue erweckt wurde.

In der Folge der Zeit, bey allmählicher Erweiterung des menschlichen Wissens, sah man freylich nach und nach die Unzulänglichkeit dieser Einrichtung ein, man begriff, daß sich niemand bey so ungewissem oft unsichern Einkommen selbst nach damaligen geringen Erfordernissen zu einem tüchtigen Schulmanne bilden konnte, und machte Verfügungen, die fürs erste wenigstens etwas sicherer zu einem gewissen Ziel führen konnten, als es vorher möglich war. Die Magistrate fingen nun an, die Lehrer der Stadtschulen, worunter auch der Cantor oder Sänger begriffen war, auf gewisse Jahre, gegen eine gewisse, den damaligen Zeitumständen zwar angemessene, aber sehr geringe Besoldung zu dingen, nach deren Verlauf ein solcher Lehrer entweder wieder gehen konnte wohin er wollte, oder seinen Contrakt auf eine neue Anzahl von Jahren erneuern mußte. Erst sehr spät kam man so weit, einzusehen, daß auch diese Einrichtung noch nicht die zweckmäßigste sey, weil der dadurch veranlaßte häufige Wechsel der Lehrmethoden für die Schüler unmöglich zuträglich seyn konnte. So kam man endlich dahin, wo wir jetzt sind, nemlich zur Errichtung solcher Schulämter, die für die ganze Lebenszeit desjenigen dauern, der einmal dazu bestimmt ist, und zu gewissen damit verbundenen Besoldungen, nebst Emolumenten.

§. 27.

Wie klein aber diese Besoldungen überhaupt sind, ist aller Welt bekannt. Man hat wahrscheinlich bey ihrer Bestimmung noch immer auf freywillige, milde Gaben gerechnet, die man noch außer dem Schulgelde von den Aeltern der Schüler erwartete, und an welche man Jahrhunderte lang schon gewöhnt war. Die so genanten Umgänge der Schullehrer, Prediger, Küster und Schulmeister, die in vielen Gegenden Deutschlands sowohl in Städten als Dörfern noch bestehen, und nur an wenig Orten abgeschafft sind, schreiben sich alle noch von dieser alten Sitte her, sind aber nirgends mehr so ergiebig als sie es in vorigen Zeiten bey allgemeinerm Eifer für Kirchen- und Schulwesen waren. Was jetzt unsere Dorfschulmeister sind, waren ehemals ungefähr die Cantoren an den Stadtschulen. Sie hatten mit ihnen einerley Quellen ihrer Einkünfte, und ungefähr einerley Verrichtungen, nemlich die Besorgung des Kirchengesangs, und den Unterricht der Jugend sowohl im Singen als im Christenthum. Die Fortschritte der meisten Städtebewohner in den Kenntnissen aller Art, die durch ihre Lebensweise nach und nach beynahe von selbst entstehen müssen, anstatt daß der Dorfbewohner ebenfalls seiner Lebensweise wegen fast stets auf einerley Stelle bleiben muß, haben aber endlich auch in dem Amte des Cantors Veränderungen hervorgebracht, die mit den neuen Bedürfnissen im Ver-

hältniß standen. Der Choralgesang wollte allein nicht mehr hinreichen; es wurden Motetten in die Kirche eingeführt, deren Ausführung schon ungleich bessere Sänger erforderte, als man sie hatte. Der Cantor mußte also selbst schon ein besserer Musiker seyn, als es vorher nöthig war, und mußte nun auch die Kunst verstehen, seine Schüler zu bessern Sängern zu bilden. Die Kenntniße der alten Sprachen wurde erweitert, und der Cantor auch dadurch in die Nothwendigkeit gesetzt, nicht nur bloß das Christenthum, sondern auch etwas Grammatik ꝛc. zu lehren. So stiegen nach und nach die Verrichtungen eines Cantors immer höher, die Ansprüche an ihn in Rücksicht auf musikalische- und Schulkenntnisse wurden immer größer, aber seine Besoldung blieb immer die nemliche. Als endlich durch die Reformation auch die Einkünfte aus den Kirchen für Vigilien, Messen ꝛc. verloren gingen, wurden die Cantoren völlig auf ihre kleinen Besoldungen und auf ein eben so geringes Schulgeld eingeschränkt, so daß man noch jetzt Cantorate findet, mit welchen kaum eine gewisse jährliche Einnahme von 24 Rthlr. verbunden ist. So unglaublich dieses manchem scheinen mag, so ist es doch wahr, und es giebt in Deutschland wirklich nicht viele Cantorate, deren fixe Einkünfte die eben angegebenen Summe um ein Beträchtliches übersteigen, und noch weniger, wobey sich ein Mann der besten Besorgung der Kirchenmusik mit freyem ruhigem Geiste überlassen kann, ohne den größten Theil seines Unterhalts durch Schularbeiten, die nicht geschickt sind, jenen musikalischen Geist zu ermuntern, sondern ihn vielmehr zu Boden drücken, verdienen zu müssen. Die Zahl derjenigen Städte, welche hierin mehr gethan, und ihre Cantoren so gesetzt haben, daß sie ihr eigentliches Amt verrichten, das heißt: sich der besten Besorgung der Kirchenmusiken ohne Nahrungssorgen überlassen können, ist sehr klein, so klein, daß man ihrer vielleicht im ganzen Lutherischen Deutschland kaum ein halbes Dutzend finden wird.

§. 28.

So klein indessen die Besoldungen und übrigen Emolumente der meisten lutherischen Cantoren sind, so verlangt man doch von ihnen allen, daß sie an Sonn- und Festtagen ihre Kirchenmusiken ausführen sollen. Man bedenkt nicht, daß die vielen Schularbeiten, wodurch sie ihren Unterhalt erwerben müssen, ihnen nicht so viele Zeit übrig lassen können, als die Einrichtung einer Kirchenmusik, wenn sie die Erbauung nicht mehr stören als befördern soll, nothwendig erfordert. Man bedenkt eben so wenig, daß der Aufwand für solche Musiken, wenn sie dem Zeitgeschmack gemäß, aber aus dem Musik-Inventario der ältern Vorgänger des Cantors genommen seyn sollen, durch das ganze Jahr hindurch die mit den Cantoreyen verbundene Besoldungen an vielen Orten leicht übersteigen kann, und daß es sogar Orte giebt, wo sie kaum zur Bestreitung der Copialien für die einzelnen Stimmen hinreichend sind. Soll der Cantor den kleinen Erwerb, welchen ihm seine sauern Schularbeiten geben, auf die Anschaffung der nöthigen Musikalien verwenden, wovon soll er dann leben? In vorigen Jahrhunderten fühlte man die Ungerechtigkeit solcher Forderungen sehr gut; daher findet man wenige Kirchen in größern Städten, die nicht noch jetzt ehemals angekaufte Vorräthe von Kirchencompositionen, die zu ihrer Zeit für gut gehalten wurden, aufbewahren. Diese Vorräthe sind aber in unsern Zeiten eben so wenig zu gebrauchen, als die ältern Predigt-Postillen. Die Zeiten haben sich geändert, und mit ihnen unsere Kenntnisse, unsere Begriffe und unser Geschmack. Die Kirchen hätten diesen Gebrauch, sich ihre eigene Musikalien anzuschaffen, fortsetzen müssen [43]), so wie sie andere Gebräuche fortgesetzt, und nach manche Verbesserung der in ihren

43) In der Ordnung der Thomasschule zu Leipzig von 1723 heißt es S. 36. ausdrücklich: „Die Partes „und Concentus Musicos, welche der Schulen und „Cantorey zum besten erkauft, und noch ferner wer-

Kreis gehörigen Dinge angenommen haben. Wenn der Cantor nun gar Componist seyn soll, wie man an vielen Orten verlangt, und wie er es auch wirklich seyn sollte, woher soll er bey seinen vielen Schularbeiten die Zeit zur Composition nehmen? Ja man möchte fragen: woher soll er bey seinem kärglichen Einkommen die Lust, das erforderliche Feuer, und im täglichen Schulstaube den Geschmack nehmen? Mit Einem Worte: die ganze Einrichtung unserer Cantorate ist auf die ehemalige Beschaffenheit der Kirchenmusik berechnet, die meistens den Choralgesang nicht weit überstieg, also wohl als Nebensache verrichtet werden konnte. In unsern Zeiten ist es umgekehrt. Die Musik hat so beträchtliche Erweiterungen erhalten, daß sie ihren eigenen Mann fordert, und durchaus nicht mehr als Nebensache behandelt werden kann, wenn etwas Nützliches durch sie bewirkt werden soll.

Von den Singechören.

§. 29.

Außer dieser mangelhaften Einrichtung unserer Cantorate finden sich noch manche damit verbundene Dinge, die dem Aufnehmen der Kirchenmusik in unsern Zeiten nicht minder hinderlich sind, nicht an sich selbst, sondern wegen Vernachlässigung derselben und des Verfalls wegen, worein man sie hat gerathen lassen. Ich will zuerst von den Singechören reden. In den meisten Städten finden sich nemlich solche Chöre bey den Schulen, die dem Cantor untergeben sind, und von ihm zur Aufführung der Kirchenmusiken gebraucht werden. Man hat ihrer jetzt weniger als in vorigen Zeiten, weil sie nach und nach selbst in vielen großen und reichen Städten aus Mangel an hinlänglicher Unterstützung wieder eingegangen sind. Die Absicht ihrer Errichtung war aber vortrefflich, und der Nutzen derselben, mehrere Jahrhunderte hindurch sowohl für die Kirchenmusik, als für die wissenschaftliche Bildung und das Fortkommen junger Leute, die nicht reich genug waren, auf eigene Kosten sich den nöthigen Schulunterricht zu verschaffen, unverkennbar. Durch Hülfe dieser Singechöre sind von der Reformation an Männer in großer Anzahl gebildet worden, die dem Staate und der Kirche auf mancherley Weise Ehre gemacht haben, die sich ohne eine so wohlthätige Einrichtung wohl nie aus ihrer Armuth zu Kenntnissen, Ehren und Würden empor gehoben haben würden. Selbst unser Luther mußte in seiner Jugend eine solche Anstalt zu Eisenach benutzen. „Verachte mir einer „solche Gesellen (Chorschüler) nicht, (sagt er irgendwo in seinen Schriften,) ich bin auch ein solcher „gewesen. Das sind die rechten, die in geflickten Mänteln und Schuhen gehen, und das liebe Brot „vor den Thüren sammeln, das werden oft die besten, gelehrtesten und vornehmsten Leute. O, ver„zagt nicht ihr guten Gesellen, die ihr jetzt in die Currende gehet, andern famulirt und mit im Chor „seyd; manchem unter euch ist ein Glück beschert, dahin ihr jetzt nicht gedenkt, allein seyd fromm „und fleißig."

§. 30.

Da es wenig Städte giebt, deren Kirchen reich genug sind, um sich ihre Sänger auf eigene Kosten zu halten, so war die Errichtung solcher Singechöre in der Art und Weise, wie sie an den meisten Orten bestehen oder bestanden haben, das wohlfeilste Mittel, Kirchensänger zu erhalten. Einige Stiftungen ausgenommen, die sich noch an wenig Orten für sie finden [44]), aber an mehrern

„den erkauft werden, soll der Cantor an dem dazu „auf der Schule ihm angewiesenen Ort in guter Verwahrung halten ꝛc."

44) So war an der Schule zu Eisenach eine Stiftung, die jährlich 122 Gulden an Interessen abwarf, welche der Stiftung gemäß an solche Schulknaben vertheilt werden sollten, die in der Musik erfahren und von guter Hoffnung waren. Ob dieses Geld noch in

befunden haben, haben sie vom Staate im Ganzen nichts zu geniessen. Sie unterhalten sich von der Wohlthätigkeit einzelner Bürger, die entweder an ihrem Singen auf der Straße ein Vergnügen finden, oder wohldenkend genug sind, zu begreifen, daß schon allein die Dienste, welche sie der Kirche durch ihren Gesang leisten, einige Vergeltung verdienen, wenn auch auf den Umstand, daß dadurch vielen jungen Leuten fortgeholfen werden kann, noch keine Rücksicht genommen würde, ein Gedanke, der doch auch eines edlen, menschenfreundlichen Herzens nicht unwürdig ist. In den frühern Zeiten waren die Arten, wie sich diese Chöre unterhielten, mannigfaltiger als in den jetzigen. Der Eifer für Kirchen- und Schulwesen, so wie überhaupt für Wohlthätigkeit und für Beförderung alles dessen, was man für gut und der Beförderung werth hielt, war so groß, daß wohlhabende Bürger ansehnlicher Städte nicht nur keine Bedenklichkeit hatten, solchen Chorschülern wöchentliche Freytische in ihren Häusern zu geben, sondern sich sogar beeiferten, es in dieser Art von Wohlthätigkeit einander zuvor zu thun. Selbst solche Privat-Personen, deren häusliche Einrichtung nicht verstattete, die Schüler selbst an ihren Tisch zu nehmen, entzogen sich darum der Ausübung einer so nützlichen Wohlthätigkeit nicht, sondern gaben den Schülern wöchentlich oder monatlich ein bestimmtes Tischgeld, um sich dafür anderwärts zu beköstigen. Die Casse des so genannten Chorgeldes, welches für das Singen vor den Häusern der Bürger bezahlt, und vierteljährig unter die Schüler vertheilt wurde, verminderte sich dadurch nicht: denn jeder Bürger, der einen Tisch gab, ließ auch singen, und bezahlte dafür besonders.

§. 31.

Diese Wohlthätigkeit von einer, und diese Art und Weise des Fortkommens auf der andern Seite ist nicht bloß für wissenschaftliche Bildung, sondern noch weit mehr für Erzeugung einer Menge menschenfreundlicher Tugenden vom außerordentlichsten Nutzen. Der Bürger sieht einen solchen Schüler als seinen Hausgenossen an, nimmt fast väterlichen Antheil an allem, was ihm sein künftiges Leben hindurch Gutes oder Böses widerfährt, freuet sich inniglich, wenn er zu Amt, Brot und Ehren kommt, und darf in seinem Herzen den erhebenden Gedanken denken, er habe zum Glück dieses Menschen auch sein Theil beygetragen. Der Schüler auf der andern Seite wird mit verschiedenen Menschenklassen genauer bekannt, als er es unter andern Umständen werden könnte, lernt die gerade schlichte, menschenfreundliche Denkungsart und Handlungsweise derselben kennen und schätzen, wird zu lebhaften Dankgefühlen für so uneigennützige Unterstützung erweckt, trägt solche Gefühle in sein späteres Leben über, und thut wieder an andern, was an ihm geschah. So erzeugen sich die schönsten Tugenden, die menschenfreundlichsten Gesinnungen auf beyden Seiten, und so bilden sich die besten Menschen. Derjenige Mensch, welcher von seiner frühern Jugend an nie Wohlthätigkeit und Unterstützung fremder Personen bedurft und genossen hat, wird nie selbst auf die rechte Art wohlthätig werden, wird selten von Herzen und mit Nutzen dienen, sondern seinen Ueberfluß bloß nach Laune und Leidenschaft an Unwürdige verschwenden, oder er wird in seiner Menschenkenntniß so mangelhaft bleiben, daß er im Stande ist, einen rechtschaffenen, nützlichen Bürger bloß deßwegen gering zu schätzen, weil er nicht Gelegenheit gehabt hat, seine Rechtschaffenheit, seinen geraden Sinn, seine Treu-

unsern Tagen dieser Absicht gemäß verwendet wird, ist mir unbekannt. Von verschiedenen andern Stiftungen ähnlicher Art weiß ich aber wohl, daß man Mittel gefunden hat, der Absicht des Stifters entgegen eine andere Anwendung zu bewirken.

Treuherzigkeit, sein allgemeines Wohlwollen für alle seine Nebengeschöpfe, und andere damit verbundene Tugenden, in der Nähe kennen zu lernen.

Zu diesen angegebenen Vortheilen solcher Singechöre kam in den frühern Zeiten noch ein anderer, dessen sich wohlhabende Bürger häufig und sehr gerne bedienten. Man nahm nemlich solche arme Choristen ins Haus, gab ihnen freye Wohnung, freyen Tisch ꝛc. wofür sie die Kinder des Hauses unter ihrer Aufsicht in die Schule und wieder nach Hause führen, sodann das in der Schule Gehörte mit ihnen repetiren, und sie überall zu guter Ordnung anhalten mußten. Eine solche Stelle wurde Hospitium genannt. Es läßt sich leicht begreifen, daß die Chorschüler sich hierdurch ungemein nützlich machen konnten, so wie auch Zeugnisse vorhanden sind, daß sie es wirklich gethan und so lange diese Hospitia dauerten, die gute Zucht und Ordnung selbst in den Schulen sehr befördert haben.

§. 32.

Der große und mannigfaltige Nutzen dieser Singechöre kann also nicht in Zweifel gezogen werden. Ohne sie muß in den meisten Städten die Kirchenmusik völlig eingehen; wer kann sich eine Kirchenmusik ohne Sänger denken? Ohne sie würde mancher Jüngling von den vortrefflichsten Anlagen, nicht bloß zur Musik sondern zu allen Wissenschaften, unausgebildet bleiben müssen, und dem Vaterlande nicht die nützlichen Dienste leisten können, die demselben schon so viele geleistet haben, deren erster Eintritt in ihre wissenschaftliche Laufbahn durchs Chor ging. Ohne sie würde das Studium der Vocalmusik in Verfall gerathen müssen, weil sie die eigentlichen Pflanzschulen sind, worin seit undenklichen Jahren nicht nur alle Cantoren und andere Kirchensänger sondern sogar großen Theils auch die Capellsänger an großen Höfen gezogen worden sind. Ohne sie würde sogar der Choralgesang der Kirche nach und nach immer schlechter werden müssen, weil sie es sind, welche sowohl auf der Straße als in der Kirche die Art und Weise, wie er gesungen werden muß, im Gedächtniß der Zuhörer erhalten. Wie kommt es nun, daß man eine so vortreffliche, eine auf so manche Art nützliche Anstalt in den neuern Zeiten so sehr hat verfallen lassen, und noch immer mehr verfallen läßt? Wie geht es zu, daß der Nutzen derselben selbst von Schullehrern so häufig verkannt wird, daß schon mehrere Male von einigen auf ihre gänzliche Abschaffung angetragen worden ist? Was kann man für Gründe haben, eine an sich so nützliche, so nothwendige und in Rücksicht auf Kirchenmusik völlig unentbehrliche Anstalt lieber eingehen zu lassen, als von den dabey eingeschlichenen Mißbräuchen zu reinigen, und sie wieder in diejenige Verfassung zu setzen, worin sie so lange Jahre gewesen ist, und worin sie dem Staat und der Kirche so viele Dienste geleistet hat?

§. 33.

Niederreissen ist leichter als aufbauen. Ein kluger Mann wird um einiger Baufälligkeiten willen sein Haus nicht sogleich niederreissen, sondern es auszubessern suchen, so viel er kann. Verbessern soll man also, nicht zerstören. Unsere Vorfahren haben sich unstreitig erst lange Zeit den Kopf zerbrechen müssen, ehe sie ein so wohlfeiles Mittel fanden, ihre Kirchenmusiken zu bestellen, ehe sie auf eine Anstalt verfielen, die ausser der Ersparung für Kirchen- und Stadt-Kassen, noch so viele andere Vortheile für die studirende Jugend und für die Verbreitung musikalischer und anderer Kenntnisse in sich vereinigt. Weit weniger Kopfbrechens erfordert es, sie wieder zu zerstören. Ein einziger Mann, der sie aus einem unrichtigen Gesichtspunkt ansieht, vielleicht Mißbräuche, die leicht abgestellt werden könnten, nicht vom wahren Gebrauch unterscheidet, oder aus Mangel an Kenntniß der Sache überhaupt kein Freund von ihr ist, kann diese Zerstörung bewirken, kann zum neuen

Herostrat an ihr werden. Und ist sie einmal zerstört, durch welche neue Anstalt soll sie ersetzt werden? Wo sind die Kassen, woraus man Kirchensänger besolden kann oder will? Woher sollen in der Folge Cantoren genommen werden, und wodurch will man junge Leute ohne Vermögen in den Stand setzen, ihre Begierde nach Kenntnissen zu befriedigen? Ueberall wird man unübersteigliche Schwierigkeiten finden, und nur zu bald gewahr werden, daß der gänzliche Verfall der Singechöre, der Verfall dieser in manchen Augen geringfügig scheinenden Anstalt, auch den Verfall mancher andern nützlichen und fürs Ganze unentbehrlichen Anstalten nothwendig nach sich ziehen muß.

§. 34.

Ich halte diese Sache für so wichtig, daß ich hoffe, der Leser, dem das Musikwesen überhaupt, insbesondere aber die Kirchenmusik ein wenig am Herzen liegt, werde gerne noch einige Augenblicke dabey verweilen, um zu sehen was es für Gründe sind, die man für die Aufhebung dieser so gemeinnützigen Anstalt anführt. Man führt an:

1) Es gehe durch das Singen auf den Straßen zu viele Zeit verloren, und der Chorschüler werde dadurch an den Fortschritten in den Schulwissenschaften gehindert.

2) Das Singen auf den Straßen zerstöre die Gesundheit.

3) Es befördere das Gesangstudium nicht, sondern verhindere es vielmehr, weil sich die Schüler das Schreyen angewöhnen, und besonders bey schlechter Witterung zu sehr dabey eilen.

4) Es befördere auch die Erbauung nicht, weil die Schüler genöthigt sind, schlechte Lieder oder so genannte Gassenhauer zu singen, um das Wohlgefallen der Zuhörer und dadurch ihre Wohlthätigkeit zu erregen.

5) Es verderbe die Sitten der Schüler und verleite zu Müßiggang und zu Mißbrauch der erhaltenen Wohlthaten.

Wenn diese Beschuldigungen gegründet, und nicht vielmehr zufällige Mißbräuche, als nothwendige Folgen dieser Anstalt überhaupt wären, so müßte allerdings jeder wohldenkende Mann wünschen, sie abgeschafft zu sehen. Ihr Nachtheil wäre viel zu groß, als daß er durch einiges Gute, was ihnen selbst noch bey den vielen Mängeln niemand ganz absprechen kann, aufgewogen oder hinlänglich vergütet werden könnte. Allein, wer diese Anstalt genau kennt, und sie unbefangen in Beziehung aufs Ganze betrachtet, wird bald finden, daß sie nicht so schlimm ist, und daß alle die Beschuldigungen, die man ihr macht, entweder übertrieben, oder doch nicht ihr an sich selbst, sondern dem unrechten Gebrauch derselben beyzumessen sind. Einige wenige Anmerkungen über die erwähnten Beschuldigungen werden dieß näher zeigen.

§. 35.

1) Daß das Chorsingen den Schülern viele Zeit raube, die sie zu ihrer wissenschaftlichen Bildung anwenden könnten, leidet im Ganzen keinen Widerspruch; daß sie aber dadurch in ihren wissenschaftlichen Fortschritten nothwendiger Weise gehindert werden müssen, ist aller Erfahrung entgegen: denn wir würden sonst nicht eine so große Menge der gelehrtesten Männer im geistlichen und weltlichen Stande nennen können, deren wissenschaftliche Laufbahn durch Benutzung der Singechöre erleichtert worden ist. Alles was dabey zugegeben werden kann, ist, daß sie langsamer und später zu einem gewissen Ziele gelangen können, als andere Schüler, deren Vermögensumstände ihnen erlauben, alle ihre Zeit auf eigene Bildung zu verwenden. Ausserdem ist es noch eine unentschiedene

Frage, ob der längere oder der kürzere Weg zu der wahren, gründlichen wissenschaftlichen Bildung der Bessere sey. Wenigstens fehlt es nicht an Erfahrungen die die Sache sehr zweifelhaft machen können. Man kennt ungleich mehrere große Gelehrte, die in ihrer Jugend genöthigt waren, den größten Theil ihrer Zeit auf den Erwerb ihres Unterhalts zu verwenden, als solche, denen es vom Schicksal so leicht gemacht wurde, daß sie den Parnaß auf dem allergeradesten und bequemsten Wege ersteigen konnten. Der Verlust des einen Theiles der Zeit lehrt den übrigen desto besser schätzen und nützen, und der Kampf mit Schwierigkeiten einer Art, stärkt die Kräfte zur Bekämpfung der Schwierigkeiten anderer Art *).

Es giebt aber noch andere Gesichtspunkte, woraus sich diese Sache betrachten läßt, und woraus sie billiger Weise betrachtet werden muß. Die Bestimmung der jungen Leute, die eine Schule besuchen, und zugleich in das Chor gehen, kann sehr mancherley seyn. Sie können, sollen, und wollen nicht alle Gelehrte von Profession werden. Ob es nun gleich niemand schaden kann, in der Schule etwas mehr gelernt zu haben, als er in der Folge nothwendig braucht, so ist doch auf der andern Seite auch nicht zu läugnen, daß es Stände giebt, die zwar nicht ganz ohne wissenschaftliche Bildung seyn dürfen, aber doch noch manches von dem, was gewöhnlich in den Schulen gelehrt wird, entbehren können. Hat nun der Schüler nichts durch Nachlässigkeit versäumt, sondern ist bloß durch seine Vermögensumstände genöthigt worden, einen Theil der vorhandenen Lehranstalten unbenutzt zu lassen, wie dieses vorzüglich bey den Chorschülern der Fall ist, die entweder durch Singen, oder, wenn der Ertrag desselben nicht hinreichen will, durch andere Nebenarbeiten ihren Unterhalt verdienen müssen, so läßt sichs nicht absehen, wie ihnen dieß zu einem Vorwurf gereichen kann, und worin der Schaden eigentlich bestehe, der daraus für die Schulen überhaupt erwachsen soll. Soll denn derjenige, dessen Umstände nicht erlauben, alles zu lernen, was er vielleicht gerne lernen wollte, darum gar nichts lernen? Ist er nicht noch immer zu loben, wenn er nur so viel thut, als seine Lage ihm verstattet? So, und nicht anders wird hoffentlich jeder billig denkende, jeder menschenfreundliche Mann, der seine Forderungen an Menschen nicht übertreibt, sondern sie nach den Lagen bestimmt, worin sie sich befinden, gewiß diese Sache beurtheilen müssen, so bald er auf den wahren Gesichtspunkt geführt ist.

Man hat aber vorzüglich seit einigen Jahren diesen Gesichtspunkt häufig verkannt. Man findet es bedenklich die Chöre ganz eingehen zu lassen; aber man will den Schülern die zu den damit verbundenen Geschäften erforderliche Zeit nicht gönnen. Man weiß es, daß die Wohlthätigkeit der Bürger abgenommen hat, so daß der Ertrag des Chorsingens allein zum Unterhalt der Choristen nicht mehr hinreichen will; aber man will nicht erlauben, daß die Chorschüler irgend eine Schulstunde versäumen, um durch ein Nebengeschäft, etwa durch Unterricht einiger Bürgerkinder, durch Abschreiben rc. ihrem Mangel abhelfen zu können. Kurz, man weiß, daß keine Stiftungen, keine freyen Tische, keine Hospitia für die Choristen vorhanden sind, daß sie selbst einen Theil ihrer Zeit auf die Uebung der Kirchenmusiken verwenden und sie aufführen müssen, ohne dafür von irgend einer Kirche die mindeste Belohnung zu erhalten, und dennoch verlangt man, daß sie eben so wie jeder andere Schüler, der kein Nebengeschäft hat, alle Schularbeiten verrichten, und alle Schulstunden besuchen sollen. Wovon sollen sie denn leben? Ist dieß nicht der geradeste Weg zur gänzlichen Zerstörung der Chöre, und wenn diese einmal zerstört sind, auch der Kirchenmusik? Wie soll ein Chor

*) Un des meilleurs préceptes de la bonne culture est, de tout retarder tant qu'il est possible. Rendez les progrés tents et surs. *Emile* par Rousseau Livr. IV.

bestehen, wenn man die Choristen nicht entweder so bezahlen kann, daß sie nothdürftig leben können, oder ihnen nicht so viele Zeit gönnen will, ihren Unterhalt durch Nebengeschäfte zu verdienen?

§. 36.

2) Daß das Singen auf der Straße vorzüglich bey schlechter Witterung die Gesundheit der Schüler zerstöre, ist eine der grundlosesten Behauptungen und widerspricht allen Erfahrungen. Gestärkt und befestigt wird sie dadurch, aber nicht zerstört. Ich kann mir wohl vorstellen, wie es manchen Weichling jammern mag, wenn er das Chor im Regen, Schnee und Sturm, in großer Kälte oder Hitze vor seinem Hause sieht; dieser Weichling frage aber einmal einen Choristen, wie er sich dabey befinde, und er wird gewahr werden, daß es ihm besser bekommen ist, als er sich vorgestellt hatte. Solche Strapazen härten Geist und Körper ab, und gerade solche Abhärtungen sind es, die den Choristen vorzüglich geschickt machen, die größern Anstrengungen auszuhalten, die er in seiner Lage, und bey dem Verlust eines großen Theils seiner Zeit für seinen bloßen Unterhalt anwenden muß, wenn er etwas rechtes lernen will. Selbst das Schreyen aus vollem Halse ist ihm nicht nachtheilig; es stärkt seine Lunge, macht den Ton seiner Stimme klar und hell, und hindert den bessern, mäßigern Gesang, den man in der Kirche von ihm erwartet, nicht im mindesten, wenn er nebenher durch guten Unterricht darauf geführt wird. Wer ein wenig darauf achtet, wird finden, daß diejenigen Prediger, die in ihren jüngern Jahren in Chören gewesen sind, allemal bessere, vernehmlichere Stimmen haben als andere, die die Gelegenheit nicht gehabt oder nicht genutzt haben, ihre Stimmen auf eine solche Art auszuschreyen. Anstatt also aus diesem Umstande nemlich aus dem Singen auf der Straße bey allen Arten von Witterung, einen Bewegungsgrund zur Abschaffung der Chöre herzunehmen, sollte er vielmehr ein Bewegungsgrund seyn, sie nach aller Möglichkeit zu befördern, weil sie außer so vielen andern Vortheilen auch den Nutzen haben, die Gesundheit der jungen Leute so zu befestigen, daß es ihnen hernach ihr ganzes Leben hindurch wohlthut. Der Verfasser eines Aufsatzes über die Singechöre in der Lausitz, im neuen Magazin für Schullehrer (Göttingen 1792) irrt daher sicher, wenn er glaubt, daß zwey seiner Choristen bloß vom Chorsingen gestorben sind. Vom Chorsingen stirbt gewiß niemand. Der Verfasser hat die Sache nur recht gefährlich machen, und wahrscheinlich auch aus diesem Grunde im Anfange seines Aufsatzes weder dem Publikum, noch dem Prediger, noch dem Cantor gestatten wollen, über die gefährlichen Folgen des Chorsingens zu urtheilen. Das Publikum soll nicht urtheilen, weil es ihm wohl angenehm seyn könne, einen guten Gesang zu hören, es aber nicht im Stande sey die Folgen davon zu sehen; der Prediger nicht, weil er das Innere der Schule und des Erziehungswesens, das sein Fach nicht sey, nicht gehörig kenne; und endlich soll auch der Cantor nicht darüber absprechen [45]) können, weil die Cantoren nicht selten in dem Falle sind, daß sie, wie andere Artisten (thun dieß nicht auch die Gelehrten bisweilen?) ihre Kunst gern zum Nachtheil aller andern Kenntnisse und Fertigkeiten geltend machen möchten. Wenn indessen keine stärkere Gründe für die Abschaffung der Chöre zum Vorschein kommen, als die sind, welche der Verfasser dieses Aufsatzes angeführt hat, so werden sie hoffentlich noch lange bestehen.

45) Der Verfasser ist gewiß seinem Cantor nicht gut, da er gerade nur bey ihm sich des Wortes absprechen bedient. Vielleicht ist er auch um des Cantors willen dem Chore nicht gut; denn Cantor und Chor hängen zusammen.

§ 37.

3) Daß das Gesangstudium durch das Chorsingen nicht befördert, sondern vielmehr gehindert werde, weil sich die Schüler das Schreyen dabey angewöhnen, ist zum Theil schon im vorhergehenden Artikel widerlegt, wo bewiesen wird, daß das Singen auf der Straße die Stimme stark, rein und biegsam mache, kann aber auch noch durch manche andere Gründe widerlegt werden. Wer wird z. B. von unsern Schulanstalten sagen, daß sie die Gelehrsamkeit nicht befördern, weil die Schüler noch keine vollkommene Gelehrte, und es auch in ihren Schuljahren noch nicht werden können? Der Mensch muß es in allen Dingen erst schlecht machen, ehe er es gut machen lernt, und wer es nie schlecht gemacht hat, wird es auch nie gut machen. (Usus et experientia dominantur in artibus, neque est ulla disciplina, in qua non peccando discatur. ". Col. de R. R. l. 1. c. 1.) Das Gesangstudium wird also allerdings durch die Choranstalten befördert; die Choristen lernen darin die Anfangsgründe des Gesangs, sie werden, wenn sie der Cantor gehörig zu üben weiß, gute Treffer, schreyen ihre Stimmen aus, und kommen dadurch auf den Weg in der Folge, wenn Geschmack und Urtheil hinzu kommt, gute Sänger zu werden. Wenn dieß besonders in unsern Tagen weniger geschieht, als es ehedem geschehen ist, und noch jetzt geschehen könnte und sollte, so liegt die Schuld nicht an der Anstalt an sich selbst, sondern an dem schlechten und ungeschickten Gebrauch derselben, so wie es wohl nie an den Schulanstalten überhaupt, sondern an andern Dingen liegt, wenn die Schüler nichts lernen. Der feinere ausdrucksvollere Gesang ist vom Chorschüler nicht zu verlangen; aber er kann schon einen gewissen Grad von Reinigkeit der Stimme und Intonation erlangen, der vom guten Unterricht des Cantors abhängt, und gerade zum Kirchenstyl, dessen Haupteigenschaft edle Simplicität seyn soll und muß, hinreichend ist. Wenn also auch der Chorschüler während seines Chorlebens noch im Stande ist, sich zum vollkommensten Sänger zu bilden, so kann er wenigstens ein erbaulicher Kirchensänger werden, und in so ferne den Hauptzweck der Choranstalten vollkommen erfüllen. Beweise davon können zwar nicht in vielen, aber doch in einigen Städten Deutschlands gefunden werden. Die Cantoren dieser wenigen Orte haben ihre Chöre so gebildet, daß sie sie nicht nur in der Kirche sondern auch ausser derselben in öffentlichen Concerten mit Ehren gebrauchen können, so wie auch mancher dieser Choristen, dem die Natur besonders vorzügliche Anlagen zur Musik gegeben hatte, aus dem Chore in fürstliche Capellen befördert worden ist.

§. 38.

4) Daß das Chorsingen auf der Straße die Erbauung nicht befördere, weil die Choristen genöthigt sind, schlechte Lieder oder Gassenhauer zu singen, um sich ihren Kunden gefällig zu machen, ist ein Vorwurf, der ebenfalls nicht der Anstalt an sich selbst, sondern dem Mißbrauch derselben beyzumessen ist. Warum wird ein solcher Unfug geduldet? Warum haben die Vorsteher solcher Anstalten selbst so mangelhafte Begriffe von dem eigentlichen Zweck des Chorsingens, das sie den Chören gestatten, nicht nur weltliche Lieder überhaupt, sondern auch Gassenhauer und wohl gar schlüpfrige Gesänge aus komischen Operetten zu singen? Warum haben sie vergessen, daß die Errichtung der Chöre ursprünglich die Verbreitung des Geschmacks an erbaulichen Kirchengesängen, an geistlichen Motetten und die gute Besetzung der Kirchenmusiken zur Absicht hatte?

Die Nachtheile dieses erst seit wenig Jahren eingerissenen Unwesens, dieses unbegreiflichen Mißbrauchs, sind sehr mannigfaltig und von ausgebreitetern Folgen, als vielleicht mancher glaubt. Es ist dadurch.

a) der Gischmack an geistlicher Musik überhaupt in den Städten fast vernichtet worden. Die so genannten Gassenhauer aller Art, selbst die schlüpfrigen Operetten-Gesänge nicht ausgenommen, sind gewisser Maßen als musikalisches Unkraut zu betrachten, welches von selbst emporschießt und das Herz des Menschen so erfüllt, daß keine bessere Frucht daneben gedeihen kann. Wo die bessere Frucht gedeihen soll, darf das Unkraut nicht überhand nehmen, sondern muß ausgerottet werden. Das musikalisch Gute, Schöne, Wahre, Würdige und Erbauliche ist in dieser Rücksicht mit andern guten Früchten aller Art in einerley Verhältniß. Es muß auf gutes reines Land gesäet und gepflanzt werden, wenn es Wurzel schlagen und gedeihen soll. Wie kann dieß geschehen, wenn nicht der Same des Guten sondern das Unkraut selbst gesäet nnd gepflanzt wird?

b) Dieser Mißbrauch verdirbt den Geschmack der Choristen selbst, und ist ihrer musikalischen Bildung außerordentlich hinderlich. Die so genannten Gassenhauer sind ihrem Style nach niedrig und gemein, also dem Styl der heiligen Musik, der in einer erhabenen, edlen Simplicität besteht, gerade entgegen gesetzt. Wie soll nun der Chorist zum Vortrage des edlern Styls in der Musik gebildet werden, wenn ihm verstattet wird, Gassenhauer oder andere Gesänge niedriger und gemeiner Art häufig zu singen? Ferner sind die Gassenhauer in Rücksicht auf ihren schlechten Inhalt nicht bloß als musikalisches Unkraut zu betrachten, sondern sie sind in Rücksicht auf ihren armseligen Inhalt eigentlich gar keine Musik. Diese zweyte Eigenschaft macht es möglich, daß sie jedermann singen kann, ohne erst Singen gelernt zu haben. Aber eben dieser zweyten Eigenschaft wegen sind sie auch der musikalischen Bildung der Choristen hinderlich, weil sie nicht die mindeste Uebung erfordern, sogleich auswendig gesungen werden können, und das Notenlesen, Pausiren und Treffen unnöthig entbehrlich machen. Woher kommt es anders, als von diesem Mißbrauch, daß es in unserm noch vorhandenen Chören jetzt so wenige Treffer giebt? Und wie ist unter solchen Umständen an die gute Besetzung und Aufführung einer Kirchenmusik zu denken, die, so einfach sie auch seyn mag, doch nicht auswendig, sondern nur nach den vorgeschriebenen Noten gesungen werden kann? Endlich ist

c) dieser Mißbrauch auch Ursache an der Verminderung der Choreinnahme, folglich dadurch schon allein der wichtigste Grund des Verfalls der Chöre in den neuern Zeiten. Man irrt sehr, wenn man glaubt, der gemeine Mann begreife mit seinem schlichten Menschenverstande nicht, was selbst in solchen Dingen, die er nicht völlig übersehen kann, wirklich achtungswürdig sey. Er fühlt es sehr gut, daß eine schöne Motette eine ungleich größere Geschicklichkeit erfordert, als ein Gassenhauer, den er allenfalls selbst singen kann; er fühlt es auch, daß sie schon bloß der dazu erforderlichen größern Geschicklichkeit wegen mehr werth ist, wenn er sich auch nicht durch den Umstand davon überzeugen könnte, daß sie, indem er sie hört, würdigere Gedanken in ihm erweckt, als ein Gassenhauer. Sollte diese größere Achtung ihn nicht auch bestimmen, seinen Groschen lieber an sie zu verwenden, als an das was ihm zwar vielleicht einen Augenblick belustigt, aber übrigens weder Achtung noch irgend einen guten Gedanken in ihm erregt? Mag auch hier und da jemand ausdrücklich einen solchen Gassenhauer vom Chore verlangen, muß er darum gesungen werden? Kann das Chor sich nicht aufs höflichste entschuldigen, und vorwenden, daß es den verlangten Gassenhauer nicht kenne? Ist es endlich nicht besser, solche Häuser, deren doch immer nur wenige sind, aufzugeben, als durch Befriedigung ihrer unüberlegten Forderungen die wahre Ehre und den wahren Endzweck der ganzen Choranstalt aufzuopfern? Es ist eine falsche Nachgiebigkeit gegen die Menge, wenn man ihnen die Empfindungen erregt, die sie haben wol-

len, und nicht die sie haben sollen [45]). Man bringe also nur das Chor auf einen guten Weg, so wird das Publikum auch bald auf dem rechten seyn. Man kann die Menschen eben so wie in vielen andern Dingen, auch in der Musik durch schlechte und geschmacklose Stücke leicht irre machen; aber man lasse sie das Bessere, das Schicklichere auf eine gute, interessante Weise hören, so werden sie es bald zu schätzen, und gewiß dem Schlechtern vorzuziehen wissen. Dieß alles hängt bloß von tüchtigern Vorstehern ab, die es wissen müssen, was den Chören und der besten Erreichung der Absichten, um welcher willen sie errichtet sind, am ersprießlichsten seyn kann. Ihnen sind die Chöre untergeordnet, und ihren Vorschriften müssen sie gehorchen. Die Chöre sind also nicht zu beschuldigen, wenn sie das nicht bewirken könnten und sollten; die Vorsteher sind es, welche in diesem Falle die Beschuldigungen auf sich laden.

§. 39.

Endlich soll

5) das Chörsingen auch die Sitten der Schüler verderben, und sie zu Müßiggang und zum Mißbrauch der erhaltenen Wohlthaten verleiten. Diese Beschuldigung ist eine der wichtigsten, und könnte schon allein hinreichend seyn, wenn sie wirklich gegründet wäre, den Stab über das Chorwesen zu brechen. Allein, eine nähere Betrachtung der Quellen woraus sie gewöhnlich entspringt, kann jeden menschenfreundlichen, unbefangenen und billig denkenden Mann überzeugen, daß sie theils übertrieben, theils auch völlig ungegründet ist. Denn

a) giebt es keinen Stand, keine Classe von Menschen, worin neben vielen guten nicht auch viele verdorbene Glieder gefunden werden könnten. Wir sind rein, aber nicht alle. Insbesondere ist dieß der Fall bey der Jugend aus allen Classen. Jugend hat nicht Tugend, sagt ein Sprichwort; sie muß deßwegen erzogen werden. Wo ist nun die Schule, die auch außer den Choristen, nicht noch eine Menge ungesitteter, ungezogener Knaben aufzuweisen hat? Und wer würde wohl so unbillig seyn, diese Sittenlosigkeit für eine Folge der Schulwissenschaften auszugeben? Eben so wenig kann es also für eine nothwendige Folge des Chorsingens angesehen werden, wenn sich unter den Choristen einige ungesittete Leute finden. Selbst dann, wenn sich unter ihnen verhältnißmäßig mehrere Ungesittete finden sollten, als unter den übrigen Schülern einer Schule, folgt noch nicht daraus, daß es die Folge des Chorsingens an sich sey, sondern kann vielmehr ebenfalls aus dem verkehrten Gebrauch des Chorwesens, besonders aber aus dem Mangel gehöriger Aufsicht von Seiten der Vorsteher ꝛc. entstehen. Es läßt sich behaupten, und vieljährige Erfahrungen können es bestätigen, daß nach Verhältniß wenigstens eine eben so beträchtliche, wenn nicht beträchtlichere, Anzahl von Choristen für den Staat zu brauchbaren Mä[nnern] gebildet worden ist, als aus sol-

46) Eben diese Nachgiebigkeit ist Schuld, daß das Theater den Nutzen nicht leisten kann, den es seiner Natur nach leisten sollte. Rousseau, der es nimmt wie es ist, nicht wie es seyn sollte und könnte, sagt daher in seinem Brief an D'Alembert: Tradit sua quemque voluptas. Il faut pour leur (den Zuschauern) plaire, des spectacles qui favorisent leurs penchans, au lieu qu'il en faudroit qui les moderassent. Qu'on n'attribue donc pas au Théatre le pouvoir de changer des Sentimens ni des moeurs qu'il ne peut que suivre et rembellir. Un Auteur qui vaudroit heurter le gout général, composeroit bientot pour lui seul. — Il ne s'agit que de piquer la curiosité du peuple. Alles dieß ist wahr, aber bloß deßwegen, weil die Schauspielkunst eben so gemißbraucht wird als die Musik. Rousseau hätte daher, anstatt das Theater dieses Mißbrauchs wegen zu verwerfen, besser gethan, Schauspieldichter und Schauspieler zu ermuntern, dem Beyfall der Menge lieber eine Weile zu entsagen, als sich nach dem unrichtigen Geschmack derselben zu richten. Denn was seiner Natur nach nützlich ist, muß auch nützlich gebraucht werden können.

chen Schülern, die es nicht nöthig halten, die Vortheile der Choranstalten zu benutzen, daß folglich das Chorsingen an sich selbst auf keine Weise als ein Hinderniß der sittlichen Bildung junger Leute angesehen werden kann. Der schon einmal erwähnte Verfasser eines Aufsatzes über die Singechöre in der Lausitz übertreibt daher die Sache offenbar, wenn sie bey Hochzeiten, und Kindtaufs-Festen zum Singen aufgefordert werden und öfters Wein, Bier auch nach Gelegenheit Branntwein erhalten, sich das Trinken angewöhnen. Haben andere Schüler weniger Gelegenheiten, solche Getränke zu erhalten? läßt sich daraus die unbillige Folgerung ziehen, daß der Hang zum Trinken, und die Habsucht und Gierigkeit die mancher — zur Entehrung seines Standes sehen läßt, ihren Grund im Chorsingen habe, und die wirklich lieblose Behauptung: daß immer unter drey solchen ihrer zwey Choristen gewesen sind? Man kennt eine Menge Menschen die nie eine Note singen gelernt haben, die nie der Gefahr ausgesetzt waren, durchs Chorsingen sich Trinken, Gierigkeit und Habsucht anzugewöhnen, und doch mit diesen Lastern behaftet sind. Wie kann dieß alles eine Folge vom Chorsingen seyn?

b) Die Lage des Chorschülers ist von einer solchen Beschaffenheit, daß alles was er thut, theils mehr bemerkt, theils strenger beurtheilt wird, als bey andern Schülern. Als Gegenstand der öffentlichen Wohlthätigkeit betrachtet, ob er es sich gleich dafür sauer werden lassen muß, glauben wenigstens die Wohlthäter ein Recht zu haben, über seine Handlungen zu urtheilen. Dieß geschieht um so viel leichter, da er durch das Singen auf der Straße zugleich der öffentlichen Bemerkung häufig ausgesetzt ist.

Aber die eigentliche Quelle aller solcher Beschuldigungen, die man den Chorschülern macht, liegt in einer gewissen Neigung der meisten Menschen, ärmern Kindern überhaupt weniger Nachsicht zu beweisen als den Kindern reicher Aeltern. Alle Welt weiß es, daß man der Jugend viele Fehler zu gute halten muß, weil mit der Aeußerung jugendlicher Fehler eine Uebung im Guten verbunden ist, die zur künftigen Vermeidung der Fehler geschickt macht; aber wenig Menschen sind billig genug, diese vernünftigen Nachsicht auch der ärmern Classe junger Leute zu gute kommen zu lassen. Ein Fehler von geringer Art, der vielleicht kaum bemerkt zu werden verdient, wird dem ärmern jungen Menschen schon als ein Verbrechen angerechnet, und vielleicht mit schwerer Strafe belegt. Warum soll die ärmere Jugend fehlerfreyer seyn, als die reichere? Und warum sollen gerade die Choristen schon vollkommen gebildete, fehlerfreye Menschen seyn, da sie doch ihre Laufbahn eben deswegen betreten, um erst sowohl wissenschaftlich als moralisch gebildet und erzogen zu werden? Man beurtheile also die Choristen mit eben der Billigkeit, mit welcher man andere junge Leute beurtheilt, so wird man finden, daß das Chorsingen keinen nachtheiligen Einfluß auf ihre Sittlichkeit hat und haben kann, daß sie vielmehr dieser vermeinten nachtheiligen Veranlassung ungeachtet, meistens gesetzter, ordentlicher, fleißiger und gesitteter sind, als sehr viele andere Schüler, die ihrer bequemern Lage, und der ihnen erwiesenen Nachsicht wegen, bey weitem nicht so starke Antriebe zur Ordnung, zum Fleiß und zur Sittlichkeit haben.

Aus ähnlichen Ursachen ist es auch nicht möglich daß das Chorsingen an sich selbst zum Müßiggang verleiten kann. Armuth ist schon selbst ein Sporn zur Thätigkeit, und wird daher mit Recht die Mutter der Wissenschaften und Künste genannt. Da nun der Chorschüler außer der Zeit, die er auf das Chorsingen und auf die Uebungen und Vorbereitungen zur Kirchenmusik zu verwenden hat, auch noch manche Stunde auf Nebengeschäfte zum Erwerb seines völligen Unterhalts verwenden muß, und daneben nicht weniger seine Schulstunden besuchen soll, so läßt sichs kaum begreifen, wie er unter solchen Umständen sich an Müßiggang gewöhnen, oder durch irgend etwas dazu verleitet werden

den könnte. Wenn also dessen allen ungeachtet unter den Choristen Müßiggänger gefunden werden, so ist es wiederum nicht die Schuld der Anstalt, sondern der Vorgesetzten, die es an gehöriger Aufsicht fehlen lassen, und ihre Untergebene nicht zur ordentlichen Verrichtung ihrer Geschäfte anhalten.

Was endlich den Mißbrauch der Wohlthaten betrifft, dessen sich viele Choristen schuldig machen sollen, so muß er von selbst wegfallen, so bald es mit den vorhergehenden Punkten seine Richtigkeit hat. Denn dieser Mißbrauch ist nichts als eine Folge jener Mißbräuche. Sind jene gehoben, so ist auch dieser gehoben. Man höre über diesen Vorwurf einen Schulmann selbst reden, der auf Veranlassung eines Aufsatzes wider die Chöre (Magdeburgische gemeinnützige Blätter, 3ter Band St. 13. 22 und 23.) bewogen wurde, seine Meinung darüber auf eine billigere, menschenfreundlichere Art zu sagen, als viele seiner Amtsbrüder, die die Sache offenbar zu einseitig beurtheilen, vor und nach ihm gethan haben. Dieser Sachkundige, und eben deßwegen billig denkende Mann sagt: „es trifft ja dieser Vorwurf nicht alle, nicht den größten Theil. Es hat, ich will aufrichtig seyn, von Zeit zu Zeit einige gegeben, die durch Unfleiß, durch Roheit der Sitten, uns Lehrern Mißvergnügen verursachten; dagegen haben wir an vielen die Freude gehabt, daß sie unsern Erwartungen entsprachen, und gegenwärtig müssen wir den meisten das Zeugniß geben, daß sie es zu ihrem Bestreben machen, sich unsere Zufriedenheit zu erwerben. Wenn ja ehedem mancher junge Mensch es sich verzieh, die guten Sitten zu verletzen, und die Gesetze des Wohlstandes hier und da zu übertreten, so lag vielleicht die Schuld darin, daß wir zu wenig Mittel in Händen hatten, ihn, der ganz unabhängig unter niemands näherer Aufsicht lebte, zu leiten, und auf einen guten Weg zu führen, vielleicht darin, daß wir zu wenig mit den Wohlthätern unserer Schüler ihrentwegen in Verbindung standen, und uns folglich ein wichtiges Mittel fehlte, den Zügellosen im Zaum zu halten, den Trägen in Thätigkeit zu setzen, den der auf irrigem Wege war, zurück zu führen." Dieser menschenfreundliche Mann thut hierauf den Bürgern von Magdeburg den Vorschlag, von ihm oder vom Direktor des Chors zu Anfang eines jeden Monats Zeugnisse über das Verhalten der Schüler zu fordern, damit kein Chorist sich ihrer Wohlthaten ferner unwürdig machen kann. Er glaubt am Schlusse seines Aufsatzes, dieß vereinigte Bestreben der Bürger und Schullehrer werde von den gesegnetesten Folgen für die Schule, für die Stadt und für das Vaterland seyn. Dieß ist die Sprache eines billigen Mannes, eines Mannes, der dem ärmern Jüngling eben so viele Nachsicht schuldig zu seyn glaubt, als dem reichern, der solche Fehler und Versehen, die die sämmtliche Jugend mit einander gemein hat, noch nicht für hinreichend hält, eine Anstalt zu zerstören, die Jahrhunderte lang bestanden, unendlich vielen jungen Leuten fortgeholfen hat, und dem Staat und der Kirche auf die mannigfaltigste Art nützlich gewesen ist. Dieß ist die Sprache eines einsichtsvollen Mannes, der es weiß, daß nicht alle Menschen auf einerley Wegen und durch einerley Mittel zur Bildung und zur Glückseligkeit geführt werden können und sollen; der einen Gegenstand nicht einseitig sondern aus allen seinen Gesichtspunkten betrachtet, und ihn nicht sogleich verwirft, wenn neben unendlichen Vortheilen, auch einige Mängel damit verbunden sind; der endlich überhaupt von dieser Anstalt keinen höhern Grad von Vollkommenheit fordert, als wir von allen menschlichen Anstalten fordern können, die sämmtlich das Gepräge menschlicher Unvollkommenheit mehr oder weniger an sich tragen.

Warum wollen wir mit den Chören nicht schon zufrieden seyn, wenn die Vortheile, die sie stiften, nur zahlreicher sind, als die Nachtheile, die man ihnen Schuld giebt? Ist etwas in der Welt, das nicht gemißbraucht, und es sey an sich so nützlich als es wolle, dadurch nicht auch schädlich werden kann?

Nil prodest, quod non laedere possit idem. Ovid. 2. Trist. 47)

Von den Organisten.

§. 40.

Außer den Singe-Chören stehn auch die Organisten mit den Cantoraten in Verbindung, weil ihnen obliegt, bey den Kirchenmusiken mit der Orgel zu accompagniren. Aber eben der Mangel an Kenntniß in musikalischen Sachen, der die Cantorate und Chöre nach und nach so weit herunter gebracht hat, wie wir im Vorhergehenden gesehen haben, hat auch auf das Organistenwesen den nachtheiligsten Einfluß bewiesen, so daß es jetzt so weit gekommen ist, daß man sich kaum noch einen Begriff davon machen kann, was ein tüchtiger Organist seyn soll und muß, und was er wirklich in vorigen Zeiten häufig gewesen ist. Ich sage häufig: denn tüchtige Organisten müssen eine so große Summe von musikalischen Kenntnissen der edelsten Art, und so viele Kunstfertigkeiten in sich vereinigen, daß sie niemals allgemein gewesen seyn können.

§. 41.

Ein Organist ist für die Kirche auf vielerley Art wichtig. Der Choralgesang, der einen großen Theil des protestantischen Gottesdienstes ausmacht, würde ohne Hülfe der Orgel in ein unordentliches Geschrey ausarten, da besonders in unsern Tagen so wenige Glieder der Gemeinde im Stande sind, auch die leichtesten Fortschreitungen der Töne in dem einfachsten Gesange, rein und mit Festigkeit zu intoniren. Die Orgel erhält also die Gemeinde in dem einmal angenommenen Tone und bedeckt noch außerdem das viele Unreine, was beym Zusammenklang so viel ungeübter Stimmen unvermeidlich ist. Schon von dieser Seite allein, ist der Dienst des Organisten, wenn er seine Orgel gehörig zur Erreichung dieses Zwecks zu gebrauchen weiß, von großem Nutzen. Dieser Nutzen ist indessen noch von der Art, daß ihn allenfalls auch ein Stümper, der noch nicht die mindesten Ansprüche auf die eigentlichen Verdienste eines guten Organisten hat, schon stiften kann. Die Melodien sind vorgeschrieben. Man braucht also nur Noten und Orgeltasten zu kennen und dabey auf die Gemeinde zu hören, so ist man im Stande diesen Dienst zu leisten. Es giebt aber eine Art, den Choral zu spielen, die jenen Nutzen nicht ausschließt, aber einen andern damit verbindet, der noch ungleich wichtiger ist, weil die Gemeinde dadurch nicht bloß in Ordnung und im Ton erhalten, sondern auch zugleich zum Gefühl des im gesungenen Liede liegenden Inhalts und Ausdrucks genöthiget wird. Diese Art den Choral zu spielen ist nur von einem solchen Organisten zu erwarten, der mit den Geheimnissen der Harmonie und Modulation vollkommen bekannt, und noch außerdem selbst der wärmsten religiösen Gefühle fähig ist. Die Bekanntschaft mit der Harmonie und Modulation setzt ihn in den Stand, seinen Choral mit solchen Harmonieen zu begleiten, die nicht im gemeinen Leben verbraucht und abgenutzt werden, sondern, ohne unnatürlich oder gezwungen zu seyn, so fremdartig und von allem Gewöhnlichen entfernt sind, daß sie eben so fremdartige und im gemeinen Leben ungewöhnliche Gefühle erregen können. Da unsere meisten Choralmelodien sehr alten Ursprungs, und selbst diejenigen, welche wir aus den Zeiten der lutherischen Reformation noch gebrauchen, sämmtlich in den alten Griechischen Tonarten gedacht sind, die ein gewisses fremdes,

47) Was gar nicht mißverstanden werden kann, hat wenig Sinn und was nicht gemißbraucht werden kann, wenig Kraft zum Gebrauch. Woldemar. S. 132.

vielleicht bisweilen steifes Wesen in ihren Fortschreitungen haben, so muß der Organist die Natur und den wahren Gebrauch dieser alten Tonarten aus dem Grunde kennen, weil er sie sonst des ihnen eigenen kräftigen und feyerlichen Ausdrucks beraubt, der sie von den andern im gemeinen Leben üblichen Tonarten so unterscheidet wie ungefähr die Sprache der Bibel von der ungleich biegsamern Profan-Sprache unterschieden seyn mag. Weiß ein Organist diesen alten Tonarten ihr Recht zu thun, und ihrem wahren Geiste gemäß eine Choralmelodie mit fremdartigen und doch natürlichen Harmonien zu begleiten, so wird sein Spiel eine ganz andere Wirkung hervorbringen, als durch die Art und Weise, in welcher der Choral in unsern Tagen von den meisten Organisten gespielt wird, geschehen kann. Die Gemeinde im Tone und in Ordnung zu erhalten, ist nur ein Theil des Dienstes, den die Orgel leisten kann; weit größer ist der mit jenem verbundene Dienst, den Inhalt des Liedes auszudrücken, und dadurch die allgemeine Erbauung zu befördern und zu vermehren. Zur Erreichung dieses Zwecks hatten die ehemaligen guten Organisten das Gesangbuch statt des Choralbuchs auf dem Orgelpulte, um den jedesmaligen Gesang selbst mitsingen, und denselben auf diese Weise desto besser nach dem verschiedenen Inhalt der einzelnen Verse mit der Orgel begleiten zu können. Die neuern Organisten haben schon ihre Hände voll mit dem bloßen Treffen des vorgeschriebenen Chorals zu thun, können sich also auf diese Art den Choral zu spielen, die ohne einen hohen Grad von Kunstfertigkeit nicht erreicht werden kann, auch nicht einlassen.

§. 42.

Nicht weniger wichtig sind für den Kirchengesang die zweckmäßigen Vorspiele eines guten Organisten, aber theils mit ähnlichen, theils mit noch größern Schwierigkeiten verbunden, als das gute Choralspielen selbst. Durch das Vorspiel soll der Organist nicht bloß den Ton und die Melodie des darauf folgenden Liedes angeben, sondern auch zum Inhalt und zum Charakter desselben vorbereiten. Dieß kann unmöglich durch auswendig gelernte Stücke geschehen, sondern erfordert einen sehr geübten Harmonisten der im Stande ist, aus freyem Geiste sein Vorspiel dem Ausdruck eines jeden Liedes insbesondere anzupassen. Wie kann dieß durch einen Organisten bewirkt werden, der die Orgelkunst so wenig in seiner Gewalt hat, daß er schon froh seyn muß, den Ton der Melodie nur durch ein paar Choralgriffe angeben zu können, oder, wenn er etwas mehr thun zu können glaubt, sich mit Passagen aus bekannten Stücken oder mit einem Flickwerk von bald muntern, bald traurigen, bald langsamen, bald geschwinden, bald singbaren, bald springenden Gedanken hören läßt, anstatt Einheit des Charakters durch die Entwickelung und kunstreiche Ausführung eines dem Liede angemessenen Hauptsatzes zu beobachten? Nichts kann zweckloser und nachtheiliger für die Erbauung seyn, als ein so schlechtes aus vielerley heterogenen Sätzen zusammen geflicktes Vorspiel, so wie hingegen nichts rührender und erbaulicher ist, als ein solches, welches durch zweckmäßige Wahl und Verbindung der Gedanken zum Gefühl des im darauf folgenden Liede enthaltenen Charakters vorbereitet, und das Herz gleichsam den Eindrücken desselben öffnet. Da durch die Verschiedenheit des Inhalts der Lieder, die aus Lob- Dank- Buß- und Trostliedern bestehen, auch eine große Verschiedenheit in der Art und im Charakter der Vorspiele nothwendig gemacht wird, welche Veranlassung zum mannigfaltigsten Gebrauch der Orgel in ihrem ganzen Umfange giebt, so daß das Vorspiel bald feyerlich und prächtig, wie beym Anfang des Gottesdienstes, bald gemäßigt und gelassen, bald traurig und klagend &c. seyn muß, lauter Eigenschaften, die eine unendlich verschiedene Behandlung erfordern; so läßt sich leicht begreifen, daß die Organistenkunst, wenn sie der Kirche nützen soll, keine kleine Kunst seyn kann, daß vielmehr ein guter Organist nicht nur die Künste aller andern Musiker in sich vereinigen, sondern auch noch manche besitzen muß, die ihm nur allein eigen und unent-

behrlich sind. Hierher rechne ich vorzüglich den Umstand, daß er alles unvorbereitet, aus freyem Geiste dem vorhabenden Affect gemäß ausführen muß, eine Kunst, die mehr Erfindungskraft, Kunstfertigkeit und Gefühl des Zweckmäßigen erfordert, als man gemeiniglich glaubt, und ohne welche nothwendig alle Vorspiele in eine leere, nichtsbedeutende, und der Erbauung nachtheilige Dudeley ausarten müssen.

§. 43.

Ein Organist, welcher den Choral auf die vorbeschriebene Art spielen kann, und im Stande ist, durch sein Vorspiel den Inhalt desselben vorzubereiten, leistet zwar schon viel, aber noch nicht alles, was von ihm gefordert werden kann. Er muß außerdem auch noch ein guter Accompagnist seyn, um auch der Kirchenmusik ihr volles Recht thun zu können, deren Ansprüche an ihn nicht minder mit Schwierigkeiten, obgleich von anderer Art verknüpft sind. Zum guten Accompagnisten gehört:

1) Daß er ein fertiger Notenleser sey. Zum Notenlesen gehört nicht bloß das Notentreffen an sich selbst, sondern auch das Treffen derselben in der einem Stück angemessenen Bewegung und Charakter in allen Graden der Geschwindigkeit.

2) Eine vollkommene Kenntniß der Harmonie, nebst der Fertigkeit, sie nach den über die Grundstimme geschriebenen Zahlen richtig und rein, auch dem Charakter des Stücks so wie der Lage und dem Gange der Melodie gemäß, bald vollstimmig, bald weniger vollstimmig, bald in dieser, bald in jener Octave zu spielen.

3) Muß er im Stande seyn, aus allen Tonarten, auch den ungewöhnlichsten mit Leichtigkeit und Sicherheit zu spielen. Da fast alle Orgeln höher, oder gar in den so genannten hohen Chorton das heißt: entweder einen ganzen Ton, oder eine kleine Terz höher gestimmt sind, als andere Instrumente gestimmt werden, so muß der Organist, wenn er z. B. ein Vorspiel zu einer Kirchenmusik aus dem D dur machen will, nicht aus dem D sondern aus dem H dur präludiren können. Die dabey vorkommenden gewöhnlichen Ausweichungen können schon in so entlegene Töne führen, daß ein Organist, der ihrer nicht mächtig ist, und doch in einem solchen Tone präludiren soll, es unmöglich gut machen kann. Selbst die Collecten, welche die Prediger in einem gewissen Tone absingen, und welche mit der Orgel in dem nemlichen Tone beantwortet werden müssen, machen diese Fertigkeit des Organisten aus allen Tönen spielen zu können, unentbehrlich. Denn wer kann verlangen, daß der Prediger beym Absingen der Collecten immer gerade diejenigen Töne treffe, aus welchen der Organist nur spielen kann?

4) Muß der Accompagnist die Transponirkunst vollkommen in seiner Gewalt haben, das heißt: er muß ein jedes Tonstück sogleich um so viel Töne als es nöthig ist, höher oder tiefer spielen können, als er es in den vor sich liegenden Noten geschrieben findet. Besitzt der Organist diese Geschicklichkeit nicht, so verursacht er entweder dem Cantor die Mühe, bey jeder Kirchenmusik eine besonders eingerichtete Stimme für ihn ausschreiben zu müssen, oder er ist nicht im Stande, in Fällen, wo dieß nicht geschehen kann, seiner Accompagnisten-Pflicht Genüge zu thun. Die Schwierigkeiten dieser Forderung sind nicht klein. Wer die Sache nicht selbst kennt, kann sich vielleicht am leichtesten einen richtigen Begriff davon machen, wenn er die Transponirkunst mit jener Geschicklichkeit vergleicht welche Personen besitzen, die im Stande sind, etwa ein Französisch geschriebenes Buch sogleich jemand im Deutschen vorzulesen, oder auch umgekehrt. Aus der fremden Sprache in die Muttersprache ist diese Uebersetzung leichter als aus der

Muttersprache in die fremde; eben so ist die Transposition leichter aus dem ungewöhnlichen Ton in den bekannten, als aus dem bekannten in den ungewöhnlichen.

§. 44.

Endlich gehört zu den unentbehrlichen Eigenschaften eines guten Organisten noch die Kenntniß des Orgelbaues, damit er seine Orgel gehörig im Stande erhalten, und kleinen unvermeidlichen Mängeln, die theils durch Witterung, theils auch durch Gebrauch und Abnutzung verursacht werden, abzuhelfen wisse. Die Nothwendigkeit dieser letzten Eigenschaft eines guten Organisten ergiebt sich schon daraus, daß man nur an wenigen Orten Orgelmacher hat, die bey vorkommenden Mängeln sogleich zu Hülfe gerufen werden können, und daß die beste Orgel in den Händen eines Organisten der kleinen Fehlern nicht selbst und ohne Verzug abzuhelfen weiß, nothwendig in wenig Jahren in Verfall gerathen muß. Daß ein Organist die veränderlichen Stimmen seiner Orgel, dergleichen die Rohr- oder Schnarrwerke sind, selbst muß nachstimmen können, wenn sie durch Gebrauch oder Witterung unrein geworden sind, ist ohnehin eine Sache die sich von selbst versteht. Derjenige, der dieß nicht kann, ist in seinem Fache noch eben unbewandert als ein Clavierist der nicht im Stande ist, bisweilen einen einzelnen oder mehrere Töne auf seinem Instrumente nachzustimmen. Die Stimmung des ganzen Werks bleibt billig dem Orgelmacher überlassen; aber der Organist muß so viele Kenntniß davon haben, daß er im Stande ist, dem Orgelmacher wenigstens mit Rath an die Hand zu gehen, damit sein Werk durch eine gute Temperatur in allen Tonarten brauchbar gemacht werde.

§. 45.

Die angegebenen Eigenschaften sind jedem Organisten unentbehrlich, der sich der Kirche nützlich machen will. Man hat dieß von jeher eingesehen, und sieht es noch ein, wie man aus der Art und Weise schließen kann, nach welcher man ehedem die Proben bey Besetzung der Organistenstellen eingerichtet hat und sie noch einrichtet. Man läßt präludiren, accompagniren und einen Choral spielen, dem äußern Scheine nach eben so, wie es unsere Vorfahren thaten. Allein unsere Vorfahren gingen meistens strenger und gewissenhafter dabey zu Werke, als es in unsern Zeiten geschieht. Es kommt nicht darauf an, daß bloß präludirt, accompagnirt und ein Choral gespielt wird, sondern auf die Art und Weise mit welcher dieß alles verrichtet wird. Um hierin ganz sicher zu seyn, um mit Gewißheit urtheilen zu können, ob ein Candidat hinlängliche Kenntnisse in der Harmonie und in ihrer zweckmäßigen Anwendung besitze, begnügte man sich nicht damit, ihn bey den Prüfungen bloß vorspielen, accompagniren und einen Choral spielen zu lassen, sondern man schrieb ihm ein Thema vor, über welches er nach den Regeln der Harmonie extemporiren und es als Fuge, als Trio, als Quatuor, als Vorspiel zu einem Choral ausführen, und wenn alles dieses geschehen war, alle diese Aufgaben auch noch zu Papier bringen mußte. Das Thema wurde ihm nur wenige Minuten vor der Probe auf den Orgelpult gelegt, damit man gewiß seyn konnte, daß alles wirklich extemporirt werde, und die schriftliche Ausarbeitung mußte wenige Tage nach der öffentlichen Prüfung eingeliefert werden. Da die Kirchenpatronen unmöglich so viele Uebung und Erfahrung in diesem Fache haben können, um die Fähigkeiten eines Candidaten selbst mit Sicherheit zu beurtheilen, so wurde die Prüfung gewöhnlich einem Manne übertragen, der allgemein dafür bekannt war, daß er die Sache vollkommen verstand, und noch ausserdem den Ruf der Rechtschaffenheit und Unbestechlichkeit hatte. Ein solcher Mann wurde oft viele Meilen weit zu einer solchen Prüfung verschrieben. In jetzigen Zeiten wird dieß Geschäft gewöhnlich dem Cantor oder Musikdirektor einer Stadt aufgetragen, der aber mehren Theils selbst nicht weiß, was zur wahren Organistenkunst gehört. Sie sollen dem

Canditaten an den Puls fühlen, sagt Mattheson in seiner Organistenprobe, und wissen selbst nicht wo er sitzt.

§. 46.

Durch die Wahl solcher Examinatoren, und durch hundert andere Umstände, die sämmtlich ihren Grund in dem Mangel an Kenntniß der Sache haben, ist es nach und nach so weit gekommen, daß ein wahrer guter Organist in unsern Tagen unter die großen Seltenheiten gerechnet werden muß. Diejenigen, welche diesen Namen verdienen, und ihrem Stande unter uns noch Ehre machen, sind theils in sehr geringer Anzahl in Deutschland zu finden, theils sind sie auch noch aus den ältern guten Musikschulen, oder haben sich wenigstens nach den Werken der ältern gründlichen Orgelcomponisten gebildet. Die neuere Generation von Organisten hat sich, da sie sah, wie wenig man von ihr forderte, und wie leicht sich dieß wenige erreichen ließ, von dem beschwerlichen Wege des wahren Orgelstudiums so weit entfernt, daß man nunmehr völlig Verzicht darauf thun muß, bey unsern gottesdienstlichen Versammlungen durch ein zweckmäßiges, bewegliches und andächtiges Orgelspiel einmal zu einer heiligen Empfindung, zu einem heiligen Schauder hingerissen zu werden.

§. 47.

Allein nicht bloß die angeführten Umstände sind Schuld am jetzigen Verfall des wahren Orgelstudiums; auch die kümmerlichen Besoldungen, die mit den meisten Organistenstellen, selbst in angesehenen und reichen Städten verbunden sind, tragen das ihrige dazu bey. In den frühern Zeiten, da die unentbehrlichsten Bedürfnissen des Lebens in so geringem Preise standen, daß man mit einem Thaler mehr ausrichten konnte, als jetzt mit zehen, konnten die kleinen Besoldungen wohl hinreichen einen Mann zum erforderlichen Studium seiner Kunst zu ermuntern, um so mehr, da mit den stehenden Besoldungen noch Accidentien bey Trauungen, Begräbnissen ꝛc. verbunden waren, und ein guter Organist noch ausserdem von jedermann gesucht, geachtet und geehrt wurde. Jetzt fallen diese Accidentien nicht nur alle weg, weil öffentliche Trauungen und Leichenbegängnisse ꝛc. gänzlich abgekommen sind, sondern an vielen Orten sind sogar die an sich schon so kleinen Besoldungen nach und nach immer mehr und mehr vermindert worden; so daß es jetzt eine große Anzahl von Organisten giebt, die jährlich kaum 20 bis 30 Thaler einzunehmen haben. Wie ist es möglich, für solche Besoldungen gute Organisten zu verlangen? Wie kann ein Mann bey seinem kärglichen Einkommen, das Orgelstudium so zu seinem Hauptgeschäfte machen, wie es nothwendig seyn muß, wenn er das für die Kirche seyn soll, was er für sie seyn könnte? In kleinen Landtstädten und bey armen Kirchen läßt sichs freylich nicht erwarten, daß es hierin anders seyn oder werden könne. Daß es aber in vielen großen, ansehnlichen Städten, und an Kirchen die so viele Kapitalien haben, daß die jährlichen Zinsen bey weitem nicht für die Bedürfnisse derselben verbraucht werden können, nicht besser ist, daß man lieber (wie jetzt so häufig in den meisten Deutschen Städten geschieht,) herunter gekommene Personen, auch wohl Professionisten, die sich die Woche über die Finger steif arbeiten müssen, wenn sie nur nebenher einen Choral nothdürftig spielen können, zu Organisten macht, als die Besoldungen um etwas vermehrt, um Männer zu bekommen, deren Hauptgeschäft die Orgelkunst ist, ist eine wahre Entweihung des Gottesdienstes und ein unbegreiflicher Mißbrauch in der Anwendung und Bestimmung der Kirchengüter. Zu welchem andern Zwecke können wohl die Kirchen in vorigen Zeiten ihre Schenkungen erhalten haben, als dadurch den öffentlichen Gottesdienst feyerlicher prächtiger und erbaulicher zu machen?

Von den Stadtmusicanten.

§. 48.

Außer den Singchören und Organisten gehören auch noch die Stadt- oder Rathsmusict unter diejenigen Personen, die als Instrumentisten bey einer wohlbesetzten Kirchenmusik unentbehrlich und in dieser Rücksicht dem Cantor oder Musikdirektor untergeordnet sind, oder doch wenigstens seyn sollten. Auch diese Classe von Musikern ist nicht mehr von der Beschaffenheit, daß sie in unsern Tagen ein großes zur Erbaulichkeit des musikalischen Gottesdienstes beytragen könnte. Als Thürmer, die zu gewissen Stunden des Tages, und bey gewissen öffentlichen Feyerlichkeiten auf dem Thurme der Hauptkirche einer Stadt Choräle oder andere Stücke blasen müssen, damit es die ganze Stadt höre, genießen sie aus den Stadtcassen gewöhnlich eine sehr mäßige Besoldung nebst einigen andern Vortheilen; als Kirchenmusici genossen sie aus den Kirchencassen ehemals mehr als jetzt. Es wurden von den Kirchen nicht nur Instrumente für sie angeschafft und unterhalten, so lange noch bloß Blaseinstrumente, nemlich Zinken, Posaunen ꝛc. bey der gottesdienstlichen Musik im Gebrauch waren,[48]) sondern späterhin, nachdem auch Saiteninstrumente eingeführt wurden, erhielten sie außer einer Kleinigkeit für ihre Bestellung der Kirchenmusik an verschiedenen Orten auch einige Vergütung unter dem Namen Saitengelder. Die letzte Rubrik findet sich aber in heutigen Kirchenrechnungen nicht mehr, so wie verschiedene andere, die in vorigen Zeiten sowohl diese Musikanten als die Organisten und Singechöre angingen. Die Stadt- oder Rathsmusikanten sind daher gezwungen, ihre Hauptsorge auf einen andern Zweig des Erwerbs zu richten, nemlich auf die Tanzmusik, die ihre Mühe weit besser belohnt, als die Kirchenmusik, und die sie sowohl in den Städten als in dem dazu gehörigen Gebiete zu besorgen gewöhnlich ein ausschließendes Recht haben. Daß diese Tanzmusik unmöglich eine gute Vorbereitung zur Kirchenmusik seyn kann, läßt sich leicht begreifen. Wo also die Stadt- oder Rathsmusikanten durch Stadt- und Kirchencassen nicht so gesetzt sind, daß sie jenen Erwerbszweig bisweilen an gemeine Bierfiedler freywillig abtreten können, ohne dadurch ihr ordentliches nothdürftiges Auskommen zu schmälern, da wird ihr Beytrag zur gottesdienstlichen Erbauung nie beträchtlich werden. Sie sollten wenigstens in den Stand gesetzt werden, ihren Erwerb durch Tanzmusik bloß auf solche Gelegenheiten und gesellschaftliche Feste einschränken zu können, wobey eine anständige, nicht aber eine ausgelassene Fröhlichkeit, mit Einem Worte, wobey guter Ton und gute Sitten herrschen. Alle übrigen Gelage, die etwa sonst noch in ihrem Distrikt vorfallen, sollten sie den gemeinen Bierfiedlern überlassen. Auf solche Weise würde ihr eigenes Gefühl für Anständigkeit und Sittlichkeit unterhalten, und sie fähig gemacht, sich zu ihren kirchlichen Geschäften gehörig vorzubereiten, um sie sodann so wie sichs gebührt, verrichten zu können.

§. 49.

Bey einer solchen Beschaffenheit alles dessen, was zu einer Kirchenmusik erforderlich und unentbehrlich ist, läßt sich nun leicht begreifen, wie die musikalische Erbauung bey unserm Gottesdienste beschaffen seyn könne. Die Cantoren sind genöthigt, ihren Unterhalt durch Schularbeiten zu erwerben, die nicht geschickt sind den musikalischen Geist zu erheben. Bey der Anstellung der-

48) Dergleichen Instrumente fanden sich ehedem in allen Kirchen ansehnlicher Städte. In der schon angeführten Ordnung der Thomasschule zu Leipzig ist es auch zum ausdrücklichen Gesetz gemacht, daß dem Cantor jährlich ein Verzeichniß der musikal. Instrumente, die die Stadt-Pfeifer bey sich haben, ausgeantwortet werden soll, damit er wissen möge, was von denselben bey der Hand, und zur Musik in der Kirche zu gebrauchen sey. An den meisten Orten sind jetzt diese Instrumente aus Mangel der Aufsicht verloren gegangen.

selben wird ihre Kenntniß in der Musik als Nebensache betrachtet, die sich nach der Meinung der meisten Scholarchen wohl finden werde. Daher so viele Cantoren in den angesehensten Städten, die kaum die ersten Elemente der musikalischen Wissenschaften kennen, die folglich unmöglich ihre Chöre gehörig unterrichten, zweckmäßige Kirchenmusiken wählen, einrichten oder selbst componiren können. Die Chöre sind verfallen und verfallen nicht bloß aus Mangel an hinlänglicher Unterstützung von Seiten der Bürgerschaften wie man vorgeben will, sondern hauptsächlich aus Mangel an Unterricht und Aufsicht immer mehr. Ihr Gesang auf den Straßen ist ausgeartet, ist von kunstreichen Motetten und andern erbaulichen geistlichen Gesängen, wodurch der Geschmack an edler Musik gebildet und unterhalten wurde, in Operettenarien und Gassenhauer übergegangen, die allen Geschmack, und selbst das Wohlgefallen an wahrer Musik vernichten. Diese Ausartung beweist ihre Einwirkung auf die Ausführung und den Vortrag der Kirchenmusik, die dadurch allen Geist, alle Würde, folglich auch allen wahren Werth verliert. Die Organistenstellen sind der kümmerlichen Besoldungen wegen meistens mit Leuten besetzt, die die große Orgelkunst als eine Nebensache behandeln müssen, die kaum nothdürftig einen Choral spielen, vielweniger die höhern Pflichten eines Organisten erfüllen, und durch ein zweckmäßiges Accompagnement zur guten Wirkung einer Kirchenmusik beytragen können. Die Stadt- und Rathsmusici endlich sind gezwungen, ihr Brot durch Tanzmusik zu verdienen, die sie unfähig macht, in der Kirche ihre Pflicht so wie sichs gebühret zu erfüllen. So ist das ganze zu einer Kirchenmusik gehörige Personale durch eingerissene Mißbräuche, durch Mangel gehöriger Aufsicht und zweckmäßiger Verfügungen und durch übertriebene Sparsamkeit nach und nach außer Stand gesetzt worden, das zu leisten was es leisten sollte und könnte. So ist aus dem Gesang ein Vokal-Geblöke, aus den Vorspielen und dem Accompagnement auf den Orgeln ein Dudeln, aus der Begleitung mit Saiteninstrumenten ein Kratzen und Fiedeln, aus dem Blasen der Trompeten ein Lärmen, womit man noch einmal die Mauern von Jericho umstürzen könnte, aus dem Pauken ein Prügeln, und aus der ganzen Kirchenmusik etwas geworden, dem man kaum einen Namen geben kann. Sollte man nicht aus der Gleichgültigkeit, mit welcher dieses musikalische Unwesen in der Kirche geduldet wird, und aus der Vernachlässigung aller Mittel, wodurch die Sache verbessert werden könnte, fast schließen, man sehe eine solche mißtönende Musik, die im gemeinen Leben für die abscheulichste gehalten wird, gerade für die Kirche als die zweckmäßigste an? Sollte in unsern Zeiten eine gute erbauliche Kirchenmusik weniger zur Verschönerung und zur Feyerlichkeit des öffentlichen Gottesdienstes nöthig seyn, als sie es in vielen vorhergehenden Jahrhunderten war?

Vierter Abschnitt.

Von der Nothwendigkeit einer Verbesserung der Kirchenmusik.

§. 50.

Daß man die Kirchenmusik noch für nothwendig hält, beweist selbst die Geduld, mit welcher man sie ihrer schlechten Beschaffenheit ungeachtet noch an den meisten Orten erträgt. Nur in wenig Städten ist man so weit gegangen, sie gänzlich abzuschaffen, und dadurch die Stadtkirchen den armen Dorfkirchen ähnlich zu machen, die aus Noth gezwungen sind, sich auf den bloßen Choralgesang einzuschränken. Aber es ist nicht genug, sie in ihrer jetzigen Gestalt beyzubehalten, sie muß verbessert, sie muß der Kirche nützlich gemacht werden. Die größere Aufklärung in den neuern Zeiten hat schon so manche Verbesserung in andern Stücken des öffentlichen Gottesdienstes hervorgebracht; warum soll

soll die Kirchenmusik allein sich keiner ähnlichen Sorgfalt zu erfreuen haben? Unsere alten Gesangbücher enthielten manche Lieder, die unsern durch eine bessere Cultur fast aller Wissenschaften entstandenen gereinigtern Begriffen über das Wesen einer würdigen Gottesverehrung als zweckwidrig und wohl gar ungereimt vorkamen. Man hat die Gesangbücher deßwegen nicht abgeschafft, auch nicht in ihrer zweckwidrigen Gestalt bloß beybehalten, sondern verbessert. Man hat das Ungereimte ausgemerzt, und an dessen Stelle vernünftige und erbauliche Gedanken gebracht. Man hat gefühlt und begriffen, wie wenig der Gottheit damit gedient seyn könne, daß die Versammlung der Christen im Tempel eine unreine, ungesunde Luft einathme, und hat Sorge getragen, den Kirchen nicht nur überhaupt ein freundlicheres, reinliches Ansehen zu geben, sondern auch den alten Gebrauch aufzuheben, nach welchem sie Jahrhunderte lang zu wahren Todtengrüften gemacht wurden. Selbst das Predigen hat Verbesserungen erhalten, die es der neuern Aufklärung gemäß erbaulicher und nützlicher machen, als es in vorigen Zeiten seyn konnte. So ist in allen Stücken des öffentlichen Gottesdienstes für Verbesserungen gesorgt worden, nur in der Musik, diesem Hauptstück, ohne welches kein Gottesdienst feyerlich und prächtig seyn kann, nicht. Die alten schmutzigen ungesunden Kirchen sind gereinigt, die gemahlten und geschnitzten Carricaturen von Engeln und Aposteln sind weggeschafft, die Predigten sind zum nützlichen Unterricht in religiösen und moralischen Gegenständen umgeschaffen worden, aber die Musik ist und bleibt noch ein unverständliches Geräusch von schlecht gestimmten und noch schlechter gespielten Violinen, vom Singen eines Haufens aus vollem Halse durch einander schreyender Chorknaben, und vom Accompagnement eines Organisten, der bald zu früh bald zu spät dazwischen fällt. In Städten, wo außer der Kirche die Tonkunst einen so wichtigen Theil des einsamen häuslichen und des öffentlichen gesellschaftlichen Vergnügens ausmacht, wo durch diesen häufigen Gebrauch der Geschmack daran so sehr verfeinert und ausgebildet wird, muß eine solche Kirchenmusik nothwendig vom nachtheiligsten Einfluß für den öffentlichen Gottesdienst überhaupt seyn, wie es auch die Erfahrung schon genug bewiesen hat. Wer kann mit Vergnügen zur Kirche gehen, um sich zu erbauen und in guten religiösen Gesinnungen zu stärken, wenn er in seiner Erbauung durch die Musik entweder gestört wird, oder sie durch die Beleidigung seines gebildeten musikalischen Geschmacks theuer erkaufen muß. Unsere Tempel sollen Sitze des besten Geschmacks in Künsten und Wissenschaften seyn, so wie sie es bey den gebildetsten Völkern des Alterthums gewesen sind. Luther war nicht der Meinung, daß durchs Evangelium alle Künste zu Boden geschlagen werden und vergehen sollten, wie etliche Abergeistliche vorgeben, sondern er wollte alle Künste, **sonderlich die Musica** gern sehen im Dienste deß, der sie gegeben und geschaffen hat.

§. 51.

Nicht bloß um der gebildetern Christen willen, ist eine Verbesserung unserer Kirchenmusik durchaus nothwendig, wenn sie nicht immer mehr und mehr aus den gottesdienstlichen Zusammenkünften verscheucht werden sollen, sondern auch um der Kunst selbst und sogar um des gemeinen Volks willen. Die gebildetere Classe kann, wenn sie sich auch aus den öffentlichen Versammlungen zurückzieht, allenfalls einen Ersatz durch eine geschmackvolle musikalische Privaterbauung finden. Ein geistliches Lied von **Gellert, Sturm, Cramer** rc. nach den so vortrefflichen Compositionen von **C. Ph. E. Bach, Rolle, Schulz, Hiller** rc. kann ihre Gefühle für Andacht so kräftig erwecken, unterhalten und stärken, daß sie allenfalls dieses öffentliche Erbauungsmittel entbehren kann. Ich sage **allenfalls**: denn so schön und vortrefflich dieses Erbauungsmittel an sich auch ist, so geht es doch nur ins Kleine. Unendlich stärker ist die Rührung und die Erbauung, wenn noch eine Menge von Nebenumständen zur Verstärkung der Rührung beytragen kann, und wenn der allgemeine Choralge-

sang mit der künstlichen Figuralmusik, mit den Collecten und Responsorien, mit der Predigt ꝛc. abwechselt. Alle diese Umstände sind von einer hinreissenden Wirkung, wenn sie so sind, wie sie seyn müssen und seyn können. Ob also gleich der gebildete Christ sich allenfalls schadlos halten kann, das heißt: ob er gleich mit der guten Kirchenmusik noch nicht alle Mittel zur musikalischen Erbauung verliert, so ist doch die öffentliche wirksamer, vorzüglicher, folglich auch für ihn, wenn man nicht will, daß er sich der Kirche ganz entziehen soll, nothwendig.

§. 52.

Der zweyte Grund der Nothwendigkeit einer Verbesserung der Kirchenmusik liegt in dem Bedürfniß der Kunst selbst, wenn sie nicht nach Luthers Ausdruck zu Boden geschlagen werden und vergehen soll. Der der Kirche angemessene Styl ist die Quelle alles wahren Schönen, Großen, Erhabenen und Edeln in allen Künsten, und insbesondere in der Musik, auch selbst in ihrer außerkirchlichen Anwendung. Ist dieser heilige Styl verloren, so sind mit ihm zugleich auch alle höhern Eigenschaften der Kunst, die Darstellung der höchsten, reinsten moralischen Gefühle verloren. Was heißt heilig? Heilig heißt erhaben, edel, vorzüglich; es deutet in Rücksicht auf die höchste Bildung des Menschen den Besitz völlig rein-moralischer Gesinnungen und Gefühle an, so wie in Rücksicht auf die Kunst, die vollkommenste Darstellung solcher Gesinnungen und Gefühle. Jede höhere Vollkommenheit ist in diesem Sinne heilig. Der wahre Philosoph empfindet selbst im gemeinen Leben alles heiliger als andere Menschen; seine Gefühle grenzen stets an eine Art von Religiosität, so wie der wahre höhere Künstler stets in einer andächtigen, das heißt heiligen Entzückung lebt. Alle höhere Kunstwerke sind daher in ihrem Styl und Charakter ernsthaft, feyerlich und grenzen meistens etwas an den Ausdruck einer sanften Melancholie, gerade in der Art und Weise, wie die heiligen religiösen Gefühle beschaffen sind. So wie nun der Mensch unendlich dabey gewinnt, wenn er sich zu völlig reinen moralischen Gefühlen und Gesinnungen erheben kann, wenn er nicht bloß aus Verbindlichkeit und Pflicht, nicht aus Achtung oder Furcht fürs Gesetz, sondern ohne Gehorsam und Zwang bloß aus Liebe zur höhern moralischen Schönheit, die vollständigste Uebereinstimmung des vernünftigen Willens mit dem Sittengesetze beweiset; eben so gewinnt die Kunst an Vollkommenheit, an Ausdehnung und Kraft ihrer nützlichsten Wirkungen, wenn sie zur Darstellung und beständigen Unterhaltung so rein moralischer Gefühle sich erheben kann. Wenn der Welt an solchen Gefühlen gelegen ist, wenn dieser höchste Grad der Vollkommenheit moralischer Gefühle von der höchst möglichen Glückseligkeit unzertrennlich ist, warum ist ihr nicht auch an den Mitteln gelegen, die jene hohen heiligen Gefühle erwecken und unterhalten können?

Ein Boden, welcher nicht mit guten Früchten bepflanzt wird, trägt Unkraut. Der Verfall der heiligen Musik hat daher auch den Verfall des höhern, edlern Kunststyls außer der Kirche nach sich gezogen, und die Zahl derjenigen unendlich vermehrt, welche in der Kunst nichts als einen zerstreuenden Sinnengenuß suchen, und es ihr auch unmöglich machen, auf eine andere Art zu wirken. Alles wahre Schöne, Ernsthafte, Feyerliche, Große und Erhabene, wird jetzt als veraltert angesehen und verachtet. Der Geschmack der komischen Operette ist der Maßstab geworden, mit welchem man ganz allein den Werth eines Kunstwerks bestimmen will. Die Mannigfaltigkeit der musikalischen Schreibarten ist fast verloren gegangen; man kennt und will keine andere als die komische. So wie die große Lesewelt nichts als Ritterromane schätzt, so weiß das große musikalische Publikum nichts als Operetten, oder solche Compositionen, die ihnen im Styl ähnlich sind, zu schätzen. Die edle Kammerschreibart, die zwischen der höhern Kirchen- und der komischen Schreibart das Mittel hält, ist für dieses Publikum schon viel zu ernsthaft, und wird fast spottweise mit dem Namen des Kirchen-

styls belegt, bloß weil sie nicht im so genannten neuen Geschmack ist. Gerade als wenn die edlern Empfindungen gebildeter Menschen, und mit ihnen die Darstellung derselben durch die Kunst nicht ewig schön und achtungswürdig seyn müßten. Sind denn diese edeln und würdigen Empfindungen, das höchste und schönste Ziel musikalischer Darstellungen, aus dem Kreis der Menschheit ganz und gar verschwunden? Sollten einzig und allein neu beflitterte Possenspiele unser musikalisches Vergnügen ausmachen?

Wie soll denn unsre Kunst dem Untergang entfliehn?
Auf welchen Lorber kann der Künstler sich verlassen?
Durch Fratzen wird man keine Graune ziehn,
Und keinen Händel durch Grimassen.

§. 53.

Endlich ist die Verbesserung der Kirchenmusik auch um des Volks willen nothwendig, weil sonst der Geschmack an edler Musik auch unter dieser Menschenclasse gänzlich verloren gehen muß. Für den Bürger und Handwerker, der gewöhnlich die ganze Woche hindurch mit Arbeiten beschäftigt ist, die nebenher kein Geistesvergnügen zulassen, ist der öffentliche Gottesdienst nicht bloß als ein Erbauungsmittel, sondern zugleich als eine Art von Schule zu betrachten, worin er Gelegenheit findet sich in moralischen Gesinnungen und Gefühlen zu üben. Wenn nun die Haupteigenschaften, welche im Begriff einer guten, ihrer Bestimmung gemäßen Kirchenmusik liegen, nichts anders sind, als eine deutliche, einfache und rührende Darstellung religiöser Wahrheiten, oder moralischer Gefühle durch Poesie, Gesang und damit verbundene Instrumentalbegleitung, so ist sie der Fassungskraft des gemeinen Mannes eben so angemessen als der gebildetern Classe, und kann in ihm nicht nur die nützlichsten Empfindungen erwecken und unterhalten, sondern ihn auch zu größerer Aufmerksamkeit auf den nachherigen religiösen oder moralischen Unterricht des Predigers vorbereiten. Es kommt dabey bloß auf die zweckmäßige Einrichtung einer solchen Musik an. Dieser erste Nutzen, welchen selbst der gemeine Mann aus einer guten Kirchenmusik ziehen kann, ist aber für ihn noch nicht der einzige. Da er keine Gelegenheit hat, außer der Kirche andere Musik zu hören, als den jetzt so sehr verdorbenen Gesang der Chöre auf den Straßen, das Blasen von den Thürmen, und die Tanzmusik in den gemeinen Schenken, wodurch sein Gefühl auch dem Genusse besserer Kunstschönheiten wenigstens einiger Maßen geöffnet werden könnte, und jede Vermehrung des Kunstgenusses zugleich bey allen Menschenclassen Vermehrung des Lebensgenusses ist, so bleibt für ihn die Kirche der einzige Ort, wo er sich dieses vermehrten Genusses fähig machen kann. Sie wird also für ihn eine Schule, worin er außer andern nützlichen Begriffen auch gereinigtere Begriffe von Kunstsachen bekommt, worin er nach und nach fühlen lernt, daß es außer der Tanzmusik noch andere Musikarten giebt, die ihn froh und heiter machen können, und daß die Tanzmusik, die ohnehin in seinem Lebenskreise fast stets mit nachtheiligen Umständen für seine Moralität begleitet ist, vielleicht weder die einzige noch die wahre sey, an welcher sich ein gut gesinnter Mensch ergetzen könne und müsse. So kann er nach und nach dahin gebracht werden, wilde Gelage zu fliehen, und seinen Lebensgenuß auch in dieser Rücksicht, so viel es sein Stand und seine Lage zuläßt, zu veredeln. Daß die Kirchen solche Schulen seyn können, hat kein Land so deutlich und auffallend bewiesen, als Italien, so lange die Musik daselbst noch nicht so verfallen war, wie sie es jetzt ebenfalls ist. Der geringste Italiäner war in Sachen der Musik und Mahlerey ein besserer Kenner und richtigerer Beurtheiler, als der größte Theil der übrigens gebildetern Classen in andern Ländern, bloß weil er in den Kirchen stets schöne Musik zu hören und schöne Gemählde zu sehen bekam. Wäre seine Kirchenmusik so beschaffen gewe-

sen, wie die unsrige in den meisten Städten, und beständen die noch in den Italiänischen Kirchen befindlichen Werke der Mahlerey und Bildhauerkunst aus solchen Carricaturen von Aposteln und Engeln wie in den unsrigen, so würde der Italiäner eben so ungereinigte Begriffe und Gefühle davon gehabt haben als der gemeine Deutsche. Hat aber der gemeine Italiäner dadurch verloren oder gewonnen? Gewonnen hat er, denn die Summe seines Lebensgenusses wurde vermehrt, weil mehrere Sinne als Werkzeuge desselben in ihm geübt und veredelt worden sind. Obgleich die innere Würde des Styls in den letzten Jahrzehenden durch die opera buffa ganz aus den Italiänischen Kirchen verdrängt worden ist, so hat doch die Nation ihren ehemaligen geläuterten Sinn für äußere Schönheit, für schöne Stimmen und reinlichen Zusammenklang noch erhalten, weil sie selbst ihre innerlich schlechte Musik noch immer mit schönen Stimmen zu hören bekommt.

Der Mensch muß zu allem Guten und Schönen gewöhnt werden. Alle Tugenden, alle große Eigenschaften des Geistes und Herzens sind nichts anders als Gewohnheiten. Uebung durch Unterricht und musterhafte Beyspiele, sind die beyden Wege zu solchen Tugenden und Eigenschaften zu gelangen. Da dem Volke die Uebung durch Unterricht nicht zu Theil werden kann, so muß ihm wenigstens die Uebung durch Beyspiele nicht entzogen werden. Seine Sinne sind nicht minder fähig, bis zu einem gewissen Grade geläutert zu werden, als die Sinne der höhern Classen, und was es seinen Kräften und seiner Lage nach nicht erreichen kann, ist ihm entbehrlich. Der Genuß gewisser höherer Feinheiten der Kunst ist immer nur für wenige; aber edle Simplicität des Styls und Ausdrucks für alle, wenn sie nicht durch entgegen gesetzte Eigenschaften, durch leere unbedeutende und niedrige Klingeleyen verdorben und verwöhnt werden.

Fünfter Abschnitt.

Von den Mitteln wodurch der verfallenen Kirchenmusik wieder aufgeholfen werden kann.

§. 54.

Tadeln ist leichter als besser machen. Vorzüglich leidet dieses Sprichwort seine Anwendung, wenn öffentliche Anstalten getadelt werden, die gewöhnlich mit so vielerley Nebendingen verwebt sind, daß man leicht das Mangelhafte derselben sehen und fühlen kann, aber oft nicht im Stande ist, alle Hindernisse wegzuschaffen, die der Abstellung ihrer Mängel im Wege stehen. Wer indessen die Gebrechen einer Anstalt nicht einseitig, sondern in ihren mannigfaltigen Verbindungen mit Nebenumständen übersieht, wird immer Mittel anzugeben wissen, wodurch, wenn nicht alles, doch sehr vieles verbessert werden kann. Eine in Verfall gerathene Anstalt kann ohnehin nur nach und nach wieder gehoben werden, so wie sie auch nur nach und nach in Verfall gerathen ist. In der vollen Ueberzeugung, daß die Kirchenmusik, mit allem, was mit ihr zusammen hängt, eine sehr wichtige Angelegenheit der Menschheit ist, weit wichtiger als man jetzt gemeiniglich glaubt, will ich daher den Versuch wagen die Hauptpunkte anzugeben, worauf es meiner Meinung nach hauptsächlich ankommen wird, wenn dieser so nützlichen Anstalt wieder aufgeholfen werden soll. Von der Ausführbarkeit meiner Vorschläge bin ich völlig überzeugt; ob man aber guten Willen und Eifer genug für das Gute haben wird, um sich durch einige unvermeidliche Schwierigkeiten an der thätigen Beförderung desselben nicht hindern zu lassen, ist eine Frage, die erst in der Folge der Zeit beantwortet werden kann.

§. 55.

Die erste und wichtigste aller Ursachen des jetzigen Verfalls unserer Kirchenmusik ist die schlechte Besetzung musikalischer Aemter mit Männern, die durchaus nicht im Stande sind, ihre Amtspflichten gehörig zu erfüllen. Vorzüglich sind es die Cantoreyen, von deren Besetzung ungemein viel abhängt, weil der damit Beamtete als Musiklehrer der Jugend, und als Vorgesetzter der Chöre und anderer zum kirchlichen Musikwesen gehörigen Personen, es am meisten in seiner Gewalt hat, richtige Begriffe zu verbreiten, und die zur Aufführung einer Kirchenmusik erforderliche Geschicklichkeit zu befördern *). Die gewissenhafte Besetzung dieses Amtes mit tüchtigen Männern, die ihre Pflichten im weitesten Umfange zu erfüllen wissen, sollte daher die erste Sorge der Schul- und Kirchenpatronen seyn. Allein zu dieser Besetzung gehört mehr als der gute Wille und die gute Absicht der Patronen, die man ihnen wohl selten absprechen kann. Es gehört auch Sachkenntniß dazu, um unterscheiden zu können, wer mit den zu diesem Amte erforderlichen Eigenschaften wirklich versehen ist, oder wer sie nur von sich rühmt oder rühmen läßt. Der wahre Künstler ist immer bescheiden; der Stümper hingegen unverschämt und großsprecherisch. Wenn daher die Patronen nicht im Stande sind, selbst zu unterscheiden und zu urtheilen, so wird in ihren Augen immer ein prahlhafter Stümper, der noch nebenher keinen Weg und kein Mittel verschmäht, sich geltend zu machen, und zu dem Ende auch Neigung und Abneigung mit ins Spiel zu verweben weiß, den Vorzug erhalten, so werden sie meinen dem Würdigsten den Kranz ertheilt zu haben, wenn er gerade dem Unwürdigsten zu Theil geworden ist.

Wenn es nun von Rechtswegen jedermann zur Pflicht gerechnet wird, in seinem Amte ein Meister zu seyn, das heißt: alles was in den Bezirk desselben gehört, aufs richtigste übersehen und aufs beste verrichten zu können, so ist gewiß die Forderung nicht übertrieben, daß auch Kirchen- und Schulpatronen in ihren Aemtern Meister seyn, und alle diejenigen Kenntnisse besitzen sollen, wodurch sie in den Stand gesetzt werden, die Kirchen und Schulen mit den geschicktesten und brauchbarsten Männern zu besetzen. Wie wenig aber in unsern Zeiten diese Kenntnisse, besonders in Beziehung auf Musik, selbst in den ansehnlichsten Collegiis zu finden sind, worin oft kaum ein einziges Mitglied etwas von der Sache versteht, so daß sie fast sämmtlich mit fremden Ohren hören müssen, ist weltkundig, und man könnte unglaubliche Dinge davon erzählen [49]). In den frühern Zeiten, da

*) *Germania* cantores plures, musicosque paucos nutriat. Nam praeter eos, qui in sacellis Principum aut sunt, aut fuerunt, paucissimi canendi disciplinam, cleri gloriam, vere cognoscunt: *Magistratus enim, quibus haec res commissa erat, cantores secundum vocis asperitatem, non artis peritiam ceremoniis ac iuventuti praefecerunt, Deum boatibus, mugitibusque placari arbitrantes; qui suavitate magis, quam stridore, plus affectu, quam voce in scripturis legitur gaudere. Ornithoparchi Musicae activae Micrologus.* Libr. IV. cap. 8. Eine ähnliche Stelle findet sich beym J. B. *Mantuanus* über dieses Schreyen und Blöken der Cantoren:

Cur tantis delubra boum mugitibus imples?
Tune Deum tali credis placare tumultu?

49) Beweise von außerordentlicher Unkunde in musikalischen Dingen finden sich überall in Menge; nirgends aber habe ich einen ärgern gefunden, als in den erneuerten Statuten des fürstlichen Pädagogiums zu Darmstadt vom Jahr 1778. wo man nicht einmal einen Unterschied unter Sing- und Clavierstunden zu machen weiß. „In Ansehung der Clavierstunden (die Singestunden sind gemeint) bleibt es bey der bereits in letzter Ordnung gemachten Verfügung, daß der Cantor wöchentlich in 4 Stunden den Choristen, der Musicus Sch. aber den Theologen und ärmern Schülern aus allen Classen in eben so viel Stunden unentgeldlichen Unterricht ertheilen soll. „Was anders als eine solche Unkunde konnte sonst ein so hartes Gesetz veranlassen, welches sich in eben dieser Ordnung findet, und nach welchem keine Primaner in Chor bleiben darf. „Braucht er aber aus Armuth (heißt es) das Chor zu seiner nothdürftigen Subsistenz, so soll

der musikalische Unterricht in den Schulen noch nicht bloß auf die Choristen eingeschränkt war, sondern allgemein der ganzen Schule ertheilt wurde, weil die ganze Schule mit allen Lehrern den Kirchengesang besorgen mußte, konnte ein so großer Mangel an musikalischen Kenntnissen in keinem Collegio entstehen, und es fanden sich wenigstens immer einige Glieder darunter, die im Stande waren, bey vorkommenden Gelegenheiten selbst zu urtheilen, und den bey Wahlen so leicht eintretenden Gefahren, hintergangen zu werden, auszuweichen. Seitdem aber dieser allgemeine musikalische Unterricht in den Schulen aufgehört hat, seitdem junge Leute aus derjenigen Classe, woraus Kirchen- und Schul-Vorsteher genommen zu werden pflegen, keinen Gesang, sondern höchstens bisweilen ein klein wenig auf irgend einem Instrumente spielen lernen, wodurch genau betrachtet, noch keine Sachkenntniß, am wenigsten in dem Grade und in der Art erworben werden kann, wie sie jemand besitzen muß, der sich zum Schiedsrichter über die musikalischen Eigenschaften eines Cantors oder Musikdirektors bestellen lassen will, seitdem herrscht auch als eine nothwendige Folge jenes versäumten jugendlichen Unterrichts fast in allen Collegiis, die die Bestellung musikalischer Aemter zu besorgen haben, in musikalischen Wissenschaften eine tiefe Finsterniß. Hätten die Mitglieder solcher Collegien nur noch so viel Selbstkenntniß um einzusehen, daß man unmöglich über eine Sache sicher und richtig urtheilen kann, von welcher man nichts gelernt hat, so würden sie wenigstens sich an sachkundige Männer zu wenden wissen, und durch deren Rath und Hülfe ihre Pflichten in gewissenhafter Besetzung musikalischer Aemter noch immer erfüllen können. Schon bey gemeinen Hendwerksangelegenheiten werden so genannte Geschworne zu Rathe gezogen, ehe man wagt, einen Ausspruch darüber zu thun. Warum handelt man nicht eben so vorsichtig und billig in Dingen, deren richtige Beurtheilung noch ungleich mehrere Kenntnisse erfordert, als die Beurtheilung jener Gegenstände? Das Vermögen zu hören ist noch nicht hinreichend, musikalische Dinge zu beurtheilen: denn man muß dabey nicht bloß hören, sondern auch wissen, was man hört, das heißt: man muß das Gehörte verstehen. Die Rede in einer unbekannten Sprache kann man ebenfalls hören, aber nicht verstehen und noch weniger ihren Werth beurtheilen und bestimmen. Wer das letzte thun will, muß die Sprache nicht nur gelernt, sondern auch noch ausserdem sich Begriffe vom Zusammenhang der Gedanken, von der zweckmäßigen Einrichtung des Ganzen, vom Styl, Geschmack und dergleichen erworben haben. Daher sagt ein alter Schriftsteller mit Recht:

De artifice non nisi artifex iudicare potest [50]).

ein solcher von allen Subsidien verlassener Mensch eher von den Studien ganz abgewiesen werden, als daß jenen (nemlich den Wissenschaften) ein nicht gehörig vorbereitetes Subject zu künftiger Belästigung des Staats aufgebürdet werde." §. LX. S. 8. Wie sollte es wohl um die Wissenschaften stehen, wenn sich nie von allen Subsidien verlassene junge Leute damit hätten beschäftigen dürfen?

50) Peut-on être connoisseur en Musique sans la savoir? — Cela est absolument impossible. Nous sommes deja convenues qu'avec le gout naturel le plus sur, une longûe étude, après avoir voyagé, observé avec attention, et la nature, et toutes les collections des Tableaux de l'Europe, un Amateur, s'il ne sait pas peindre, ne pourra jamais comme un bon peintre, discerner et connoitre toutes les beautés d'un Tableau: cependant la peinture est une imitation réelle de la nature; elle represente sous leurs vraies formes tous les objets materiels qui existent: aussi a-t-elle plusieurs parties qui doivent plaire egalement aux ignorans et aux connoisseurs. Toutes les finesses de l'art echappent aux premiers, mais ils peuvent saisir les details les plus frappans d'une parfaite imitation. Il n'en est pas aussi de la Musique. Le compositeur d'un opera doit sans doute puiser dans la nature l'espece de declamation, qui convient à son Poeme; mais cette sorte d'imitation est trop abstraite pour pouvoir être sentie aussi généralement que celle qui est produite par la peinture. D'ailleurs un morceau de musique pourroit avoir une sorte d'expression, et cependant n'être pas bon; comme par exemple, si des certaines regles de composition n'y sont

Die Nachtheile solcher irrigen Meinungen für die gute Besetzung musikalischer Aemter sind sehr groß. Wer den Glauben hat, er könne etwas beurtheilen was er nicht versteht, wird dadurch ungelehrig,

Qui se scire putat, cum ignoret, reddit animum suum indocilem. Mars. Ficinus.

hält anderweitigen Rath von sachkundigen Männern für unnöthig, und schadet dadurch der guten Sache, vielleicht bey der besten Absicht ihr zu nützen, aufs unverantwortlichste. Wenn nun gar noch eine gewisse Eitelkeit hinzu kommt, wie so häufig geschieht, welche solche Patronen veranlaßt, den guten Rath sachkundiger Personen für Eingriffe in ihre Rechte, oder für Beeinträchtigungen ihres Ansehens zu halten, so ist für die gute Sache vollends alles verloren, und man kann sicher darauf rechnen, daß der unverschämteste Großsprecher und der schamloseste Schmeichler jederzeit dem bescheidenen Künstler, der seines innern Werths sich bewußt, seine Beförderung nicht durch niedrige Nebenkünste suchen will, den Rang ablaufen wird.

§. 56.

Die ersten Schritte zur Verbesserung der Kirchenmusik müssen also von den Kirchen- und Schul-Patronen gethan werden, und bestehen bloß in der gewissenhaften Besetzung der Cantorate mit so tüchtigen Männern, daß man die beste Erfüllung ihrer musikalischen Pflichten nicht nur von ihnen fordern, sondern auch erwarten kann. Daß dieß der Hauptpunkt sey, worauf im Grunde alles ankommt, ist zwar schon an sich sehr einleuchtend, läßt sich aber noch aus einigen Beyspielen beweisen, die uns, obgleich wenige, doch einige Städte Deutschlands darin geben. Ich will diese wenigen Städte nicht nennen, um andere eben so reiche und noch reichere und angesehenere nicht zu beschämen, daß sie sich in der Sorgfalt für die beste Einrichtung einer so unentbehrlichen und gemeinnützigen Sache wie eine gute Kirchenmusik ist, von ihnen so übertreffen lassen; aber es ist merkwürdig, daß diese bessere Beschaffenheit der Kirchenmusik in den erwähnten Städten meistens das Werk einzelner Männer ist, die guten Willen, Kenntnisse und Gewissenhaftigkeit genug hatten, um die Cantoreyen recht gut zu besetzen, und damit der ganzen Sache eine verbesserte Gestalt zu geben. Sollte nicht in jeder etwas ansehnlichen Stadt ein solcher einzelner Mann zu finden seyn, der voll Kenntniß und voll guten Willens ein ähnliches thun könnte? Sollte ein solcher, im Fall er nicht schon ins Collegium gehört, bey Besetzung musikalischer Stellen nicht zu Rathe gezogen werden, wenn den

pas observées: et il n'ya qu'un Musicien Compositeur qui puisse sentir un semblable defaut. Je crois bien, qu'en général ceux qui ont de la sensibilité et du gout naturel, pourront, sans savoir la musique, apprendre avec assés de justesse les morceaux d'une expression tres-marquée; ils sont en état de reconnoitre et de sentir le genre de musique qu'ils ecoutent, et de decider si un chant est agreable, ou s'il est insipide et commun; mais il est impossible qu'ils puissent saisir les defauts ou les beautés d'une partition compliquée. Ils n'entendent absolument rien à l'harmonie, par consequence à tout ce qui est accompagnement. Je soutiens (et cette épreuve est facile à faire) qu'une personne, qui ne sait pas parfaitement la Musique, c'est à dire, qui ne la dechiffre pas avec facilité, et qui n'a pas passé toute sa jeunesse, à en faire, ne s'y connoitra jamais: qu'on preclude devant elle, que dans une suite d'harmonie on mêle à des bons accords quelques accords faux; si celui qui prélude a de la reputation, il verra le connoisseur qui parle avec tant d'emphase de *facture*, de *motifs* et d'intention, il le verra ecouter avec delices les accords barroques qui feroient tresaillir un Musicien, et il l'entendra lui prodiguer les plus pompeux eloges. Que gagne-t-on à vouloir paroitre instruit des choses qu'on ignore? On n'en impose à personne, on parle mal, on juge sans gout, on est accusé de pedanterie par les ignorans, de folie par les vrais connoisseurs; on fatigue, on ennuie et les uns et les autres. *Les Veillées du Chateau, par Mad. de Genlis.* Sollte über dieses gesunde Urtheil einer Frau nicht mancher Gelehrte schamroth werden?

Vorstehern an der Erfüllung ihrer Pflichten etwas gelegen ist? Noch mehr: Sollten und könnten die Patronen bey solchen Wahlen nicht allen Nebenverhältnissen, Freundschaften, Empfehlungen rc. entsagen, und sich bloß ohne alle andere Rücksichten an das Wesentliche, an die Tüchtigkeit des Candidaten zum Amte, halten? Den Worten nach wird jeder Kirchen- und Schulpatron hiermit übereinstimmen; warum aber nicht auch mit der That?

§. 57.

Die gute Besetzung der Cantorate mit tüchtigen Männern ist aber an sich allein noch nicht hinreichend, alles zu bewirken, was bewirkt werden muß. Ein tüchtiger Cantor muß auch bequem leben können, wenn er die vielen Geschäfte, die ihm obliegen, mit Lust und mit Nutzen verrichten soll. Er muß nicht bloß bequem leben können, sondern auch Zeit genug haben, um seine Kirchenmusik aufs beste, mit freyem Geiste einrichten, mit seinen Untergebenen üben, und sodann aufführen zu können. Alles dieses ist in der Verfassung, worin die meisten Cantorate in Deutschland sind, fast unmöglich. Der mit den meisten Cantoraten verbundene Schulunterricht in nicht zur Musik gehörigen Dingen, raubt so viele Zeit, daß für die musikalischen oder eigentlichen Cantorgeschäfte nur einzelne Stunden übrig bleiben, so daß sie unter solchen Umständen nur als Nebengeschäfte betrieben werden können, da sie doch als das Hauptgeschäft des Cantors angesehen werden sollten. In verschiedenen Deutschen Städten hat man das Unzweckmäßige dieser Verbindung des Schulunterrichts mit dem Musikwesen schon lange gefühlt, und deßwegen beydes von einander getrennt. Gerade in solchen Städten, wo man dieß gethan hat, ist auch die Kirchenmusik vorzüglich empor gekommen. Da man bey dieser Absonderung des Schulunterrichts von den Cantoreyen die mit diesen Stellen verbundene Einkünfte nur um eine Kleinigkeit verminderte, um entweder damit den übrigen Schullehrern einige Stunden, die sie nun mehr zu unterrichten hatten, zu vergüten, oder diese Stnnden durch jemand verrichten zu lassen, der gerne mit einer Kleinigkeit fürlieb nahm, weil er sich dadurch zu einem künftigen Schulamte nützlich vorbereiten konnte, so war es nun möglich, einen tüchtigen Componisten, einen Mann, der dem ganzen musikalischen Fache gewachsen war, zu einem solchen Amte zu berufen. Der berühmte Seth. Calvisius, **Joh. Kuhnau**, **Telemann**, **Joh. Seb.** und **C. Ph. E. Bach** rc. sind solche Cantoren gewesen, und man weiß, was sie geleistet haben. Wie hätten sie dieß thun können, wenn sie ihre meiste Zeit mit den Anfangsgründen der Grammatik hätten verschwenden sollen? Man weiß es wohl, daß diese Dinge ebenfalls gelehrt werden müssen; man weiß aber auch, daß hundert Personen zu finden sind, die recht gute Lehrer in diesen Dingen abgeben können, ehe man einen Mann findet, der alle musikalische Eigenschaften besitzt, die zur besten Besorgung aller mit einem Cantorate verbundenen Pflichten erforderlich sind. Wenn sich also je die Verbesserung der Kirchenmusik über mehrere Städte verbreiten soll, so muß die erwähnte Absonderung des Schulunterrichts von den eigentlichen Cantorgeschäften an mehrern Orten eingeführt werden, und zwar auf eben die Weise, wie sie schon hin und wieder eingeführt ist. Die Cantorey ist eigentlich das öffentliche Amt, mit welchem die Besoldung verbunden bleiben muß. Der Schulunterricht in nicht musikalischen Dingen war immer und ist noch Nebensache bey diesem Amte, kann also gar wohl auf eine andere und wohlfeilere Art, ohne das eigentliche Cantorwesen dabey aufzuopfern, bestellt werden.

§. 58.

Nur dann, wenn die Cantorate mit tüchtigen Männern so besetzt sind, daß sie bequem dabey zu leben, und hinlängliche Zeit auf ihre musikalischen Geschäfte zu verwenden haben, lassen sich Forde-

derungen an sie machen, die sie unter den jetzigen Umständen unmöglich erfüllen können. Da der Gesang bey einer Kirchenmusik die Hauptsache ist, von dessen guter und zweckmäßiger Beschaffenheit aller wahre Werth und alle gute Wirkung derselben auf öffentliche Erbauung abhängt, so muß die Uebung und bestmögliche Bildung des Sängerchors die erste und vornehmste Sorge des Cantors seyn, welche nicht so leicht und geschwind verrichtet ist, als man gewöhnlich zu glauben scheint.

§ 59.

Bey der Bildung eines Sängerchors, wenn sie gut von Statten gehen, und in ihren Wirkungen dauerhaft werden soll, sind folgende Regeln zu beobachten:

1) **Die Sänger müssen an jedem Orte aus den eingebornen Schülern gezogen, nicht aber, wie bisher so häufig geschehen ist, von fremden Orten her verschrieben werden.**

Der Grund dieser ersten Regel liegt darin, daß die Unterhaltung fremder Sänger an den meisten Orten wegen Mangel an Stiftungen und wegen Unzulänglichkeit der einkommenden Chorgelder, zu vielen Schwierigkeiten unterworfen ist, die bey einheimischen Sängern sämmtlich wegfallen, weil diese doch immer auf einige Unterstützung von ihren Aeltern rechnen können, die, wenn sie auch bloß in freyer Wohnung und in der Besorgung einiger andern kleinen Bedürfnisse bestehen sollte, doch das Fortkommen eines jungen Menschen schon gar sehr erleichtern kann. Ausser diesem Vortheil hängt mit der Befolgung dieser Regel noch ein anderer sehr wichtiger Vortheil zusammen nehmlich der: daß den bisherigen Klagen über Unsittlichkeit und Unordnung der Choristen dadurch am besten abgeholfen werden kann, weil einheimische Sänger der älterlichen Aufsicht wegen, worunter sie stehen, am leichtesten vor allen Arten von Ausschweifung bewahrt werden können. Wenn die bisherigen Klagen über unsittliches Betragen und über Unordnung des Choristen wirklich gegründet gewesen sind, so kann man gewiß behaupten, daß hauptsächlich die fremden, sich selbst überlassenen, ohne alle nähere Aufsicht lebenden Choristen die Veranlassung dazu gegeben haben. An der Ausführbarkeit dieser Regel läßt sich auf keine Weise zweifeln, weil es überall Stimmen in Menge giebt, die einer guten musikalischen Bildung fähig sind, wenn nur der Cantor ein Mann ist, der gründlichen Unterricht in der Singekunst zu geben versteht.

§. 60.

Um aber solche Chöre an jedem Orte selbst bilden zu können, muß

2) **Die ehemalige Einrichtung in den Schulen wieder hergestellt werden, nach welcher alle Schüler einer Schule ohne Ausnahme an dem Unterricht im Singen Theil nehmen mußten [51]).**

Der Nutzen einer solchen Einrichtung ist sehr mannigfaltig: denn

a) das Singen ist für alle Stände und für jedes Lebensalter brauchbar, weit mehr als alle andere Künste, Kenntnisse oder Geschicklichkeiten, die immer nur für gewisse Stände und Lebensweisen passen. Es macht den Menschen fröhlich, und wie Luther sagt, zu allen Dingen geschickt. Wenn

51) Von der Musik ist noch zu melden, daß selbige gleichfalls Mittwochs und Samstags Nachmittags im Beyseyn aller und jeder Scholaren geübt wird. Aus diesen werden die besten Sänger ausgelesen, und wie gewöhnlich nach den 4 Stimmen rangirt rc. Kurzer Bericht von der gegenwärtigen Verfassung des Gymnasii zu Kyrn an der Nahe. Von B. O. Hildebrand, Conrector daselbst. Worms 1727. 4. S. 32. §. 2[illegible]

nun ein fröhliches Herz ein Schatz ist, der dem Menschen in allen Lagen des Lebens, in allen Schicksalen, die ihm auf seinem Lebenswege begegnen können, gar sehr zu Statten kommt, so verdienen gewiß die Mittel, wodurch man sich diesen Schatz erwerben kann, nicht vernachlässigt zu werden. Die Jugend, welche noch nicht weiß, was ihr für das künftige Leben, nütz und gut seyn kann, und deßwegen meistens zu allem Guten erst angetrieben werden muß, sollte auch zur Erwerbung dieses Mittels, wodurch das menschliche Leben verschönert und fröhlicher gemacht wird, mit mehrerm Ernst ermuntert werden, als es in unsern Zeiten geschieht. Unsere Vorfahren haben es an solchen ernstlichen Ermunterungen nie fehlen lassen. Alle ältere Schulordnungen können dieß beweisen. Aber in keiner finde ich die Sache mit so guten Gründen und unter so vernünftigen Einschränkungen empfohlen, als in der Lübeckischen vom Jahre 1531. welche den berühmten Joh. Bugenhagius zum Verfasser hat. Um 12 Uhr alle Tage (heißt es darin) soll der Cantor alle Jungen große und kleine, singen lehren, nicht allein den langen Gesang (Choral), sondern auch in Figurativis. Ihm sollen die vier Pädagogi, die in den Kirchen singen müssen, wechselsweise nach Gelegenheit in der Schule helfen. Daß also die Kinder in der Musik lustig und wohl geübt werden, wodurch sie auch wackere und geschickte Kinder werden, andere Künste zu lernen. Denn die Musik ist eine Kunst von den freyen Künsten, die man die Kinder von Jugend auf fein und tüchtig lehren kann, und die man zum Besten auch wohl brauchen kann, so gut wie andere Künste. Wenn sie aber allein gelernt wird (heißt es beym Schlusse) und nicht andere Künste dabey, so macht sie Müßiggänger und wilde Leute. Unsern Kindern wollen wir solchen Mißbrauch verhindern, und sie auch andere Künste lernen lassen, Gott zu Ehren." 52)

b) Durch den allgemeinen Unterricht im Singen werden selbst diejenigen Schüler, welche nicht musikalische Anlage genug haben, um den Figuralgesang gut zu lernen, doch wenigstens in den Stand gesetzt, in der Kirche einen reinlichen Choral mitsingen zu können. Wenn schon die Chöre ursprünglich außer ihren andern Bestimmungen auch die gehabt haben, durch ihr Singen auf den Gassen den gemeinen Mann mit den Choralmelodien bekannt zu machen, damit auch er in den Versammlungen der Gemeinde Theil am öffentlichen Gesang nehmen könne, ohne ihn zu verderben; sollte nicht noch weit mehr dafür gesorgt werden, die Jugend der gebildetern Classe in diesem Stück des Gottesdienstes so weit zu bringen, als nöthig ist, den Choral reinlich und richtig singen zu können? Die Verpflichtung dazu ist desto größer, je weniger es an Gelegenheit dazu fehlt, und je nothwendiger es besonders in unsern Tagen geworden ist, der immer mehr überhand nehmenden Kälte und Lauigkeit in Besuchung des öffentlichen Gottesdienstes, durch alle mögliche Verschönerung des Ritus entgegen zu arbeiten. Der öffentliche Gesang bedarf dieser Verschönerung vorzüglich, und jedes Glied der christlichen Gemeinde, jung und alt, sollte angehalten werden, dazu beytragen zu lernen.

52) Seite 23. In der Originalsprache heißt es: Sankstunde. Tho twelven alle Werkeldage schal de Cantor allen jungen groten und kleynen singen leren, nicht allein den langen sank, ßunder ock yn Figurativis. Dem schölen de veer pedagogi, de yn den kerken singen möten; ummeschicht, na Gelegenheit yn der Scholen helpen. Ock schölen eme helpen alle Scholegesellen ane den Rectorem, wen he wor myt seiner Cantorye wyl eyn fest macken yn den kerken, dat also de kyndere yn der Musica, lustich, unde wol geövet werden, dar uth se ock wackere un geschyckede kyndere werden, andere künste tho lerende. Wente de Musica is eine Kunst von den freyen Künsten, de me den kynderen von jöget up fyn unde vaste wol leren kan, sowol alse andere Künste. Wenn se överst alleyne leret werdt, und nycht andere kunst darby, so macket se lößgengere un wylde lüde. Unsen kynderen wille wy ßülcken mißbruck verhindern, un laten se andere künste ack leren, Gade tho den Ehren.

c) Durch den allgemeinen Unterricht im Singen werden unvermerkt richtige Begriffe über alles was zur Musik gehört, verbreitet, so daß auch diejenigen Schüler, die in der Folge ihres Lebens zu Kirchen- und Schulvorstehern erwählt werden, mit mehrerer Kenntniß der Sache ausgerüstet, ihrem Amte besser vorstehen, und mit mehrerer Sicherheit die besten und tüchtigsten Männer zu Kirchen- und Schulämtern wählen können. Woher kommt es anders als von dem in der Jugend auf Schulen vernachlässigten Musikunterricht, daß man jetzt so wenige Patronen findet, die wenn ein Cantor, oder Organist oder Stadtmusicus angestellt werden soll, selbst urtheilen können, ob er zur Stelle tauge oder nicht? Woher kommt es anders als von diesem vernachlässigten Unterricht in der Jugend, und von der daher entstehenden großen Unkunde in musikalischen Dingen, daß wir jetzt so wenig brauchbare Cantoren und Organisten haben? Dieser Unkunde, die schon so vielen Schaden angerichtet hat, kann durch nichts besser als durch den allgemeinen Musikunterricht auf Schulen vorgebaut werden.

d) Die Singekunst ist die beste Vorbereitung zur Erlernung eines musikalischen Instruments. Woher kommt es, daß so viele Personen, die in ihrer Jugend das Clavier, die Violine, Flöte oder Harfe spielen lernen, doch dadurch nicht in den Stand gesetzt werden, über den Werth einer musikalischen Composition, über den Grad von Geschicklichkeit eines Künstlers in der Ausführung, und über manche andere musikalische Dinge ein richtiges Urtheil zu fällen? Weil sie in ihrer Jugend nicht singen gelernt haben. Beym Gesang lernt man Töne und Intervallen sich deutlich vorstellen und denken, ohne alle äußere Hülfsmittel, man prägt dadurch dem Gedächtniß gleichsam das musikalische Wörterbuch ein, wodurch man fähig wird, eine jede Musik zu verstehen. Beym Spielen eines Instruments sind es weit weniger die Töne und Intervallen als die Tasten oder Griffe, die wir uns einprägen, folglich kann jemand Jahre lang ein Instrument spielen, ohne dadurch fähig zu werden, eine Musik bloß durch das Gehör zu verstehen. Man hört wohl Töne, aber keine Musik; man fühlt wohl, ob diese Töne rauh oder sanft, schwach oder stark, langsam oder geschwind ꝛc. sind, aber man begreift ihren Zusammenhang und ihre innere Bedeutung nicht, weil man nicht im Stande ist, Töne und Tonreihen ihren Verhältnissen und Verbindungen sich im Geiste deutlich vorzustellen, und sie in ihrer Folge so zusammen zu halten, wie man eine ganze Reihe einzelner Wörter zusammen halten muß, wenn man eine Rede verstehen will. Alles dieß lernt man am besten durch die Singekunst, die uns die deutlichste Vorstellung von Tönen und ihren verschiedenen Verhältnissen giebt. Sie ist daher nicht nur die beste, sondern eine völlig unentbehrliche Vorbereitung zur Erlernung eines musikalischen Instruments, wenn man die Absicht hat, sich dadurch wirkliche Kunstkenntniß und Kunstgenuß zu verschaffen. Und welche andere vernünftige Absicht könnte wohl ein Dilettant haben, um welcher willen er ein Instrument lernt, wenn es nicht die Erwerbung dieser Kunstkenntniß und des Kunstgenusses ist, wodurch allgemeine Kultur vermehrt und eine reiche Quelle von Vergnügen eröffnet wird? Ein wenig Klimperey, Dudeley und Fiedeley kann zu nichts führen; ist daher der Zeit und Mühe nicht werth, die in unsern Zeiten so häufig darauf verwendet wird. Der Zweck unserer Bestrebungen muß erreicht werden, das heißt: man muß die Sache mit welcher man sich beschäftigt, ihrem innern Wesen und ihrer wahren Anwendung nach kennen lernen, wenn sie Einfluß auf die Bildung und Verfeinerung unserer sittlichen Gefühle haben soll. Dieser Zweck kann mit weit geringerer Zeit und Mühe erreicht werden, als man jetzt gewöhnlich aufwendet, um ihn zu verfehlen, wenn aller musikalische Unterricht mit dem Singen angefangen wird. Es war daher bey den alten Musiklehrern eine allgemeine Meinung, daß niemand gut spielen könne, wer nicht Singen gelernt habe. Tanto perfectior organicus est musicus, quanto plura in vocali confecit spatia. (Jo. Lippii Disput. II. de musica.) Eben diese Lehrmethode, welche die Geschick-

lichkeit des Musikers von Profession befördern, erhöhen und besserer Art machen kann, muß auch dem Liebhaber, obgleich in geringerm Umfange, zu Statten kommen, muß auch seine Kenntniß erhöhen und besserer Art machen können.

e) Der allgemeine Musikunterricht in den Schulen ist auch deßwegen nöthig und nützlich, weil, wer in der Kirche seinen Choral reinlich und ordentlich mit singen kann, schon dadurch allein ein größeres Interesse am Kirchengehen findet. Le Beuf macht in seiner historischen Abhandlung vom Kirchengesang die richtige Bemerkung, daß alle Kinder von Natur gerne in die Kirche gehen, daß sie aber mit zunehmenden Jahren diese Neigung verlieren, wenn sie nicht singen gelernt haben. Quoique les enfans (sind seine Worte) aiment assez naturellement à frequenter les Eglises; ils cessent d'avoir cette inclination, lorsqu'ils avancent en age, à moins qu'ils n'aient appris à chanter. La Connoissance du Plainchaint les rendra donc de bons Paroissiens, qui assisteront à l'office Divin, et qui contribueront à le faire célebrer avec décence. Outre cela cette connoissance les mettra en état de s'exercer chez eux, et par consequent de s'entretenir de choses utiles, et de s'abstenir des chansons profanes qui portent la corruption dans le coeur [53]).

f.) Endlich ist der Nutzen des allgemeinen Musikunterrichts besonders für solche Städte sehr groß, die entweder gar keine oder nur sehr schwache Chöre haben können, und daher nicht anders als durch den Beytritt geschickter Liebhaber im Stande sind, eine Kirchenmusik gehörig zu besetzen. Welcher gut gesinnte Jüngling, wird nicht mit Vergnügen zur Verschönerung des öffentlichen Gottesdienstes beytragen, wenn er in der Schule so viel gelernt hat, als dazu erfordert wird, und wenn sonst alles andere dabey in guter Ordnung ist? In den frühern Zeiten war es selbst in den größten und reichsten Städten Deutschlands üblich, daß nicht nur die Kinder der angesehensten Familien, sondern selbst Männer in öffentlichen Aemtern an der gottesdienstlichen Musik Theil nahmen, wenn sie sich die Geschicklichkeit dazu in den Schulen erworben hatten. Wer hat sich auch einer solchen Handlung zu schämen? Macht sie nicht auf doppelte Weise, als vorzügliche Geschicklichkeit, und als die würdigste Anwendung derselben zur Vermehrung der öffentlichen Erbauung, zugleich Ehre? Carl der Große ließ sichs nie nehmen, selbst Vorsänger in seiner Capelle zu seyn, und das Amt eines Musikdirektors in Rücksicht seiner Sänger und Spieler zu verwalten. Von der Reichsstadt Nürnberg rühmt ein alter musikalischer Schriftsteller, Andr. Herbst, in der Vorrede zu seiner Anweisung nach Italiänischer Manier zu singen, ausdrücklich, daß die Musik daselbst von allen Ständen hochgeachtet worden, und daß sich niemand, wes Standes er gewesen sey, geschämt habe, sie sowohl publice als privatim zu Gottes Lob und Ehre anzuwenden. Ein damaliger Professor zu Altorf (Phil. Scherbius) sagt daher in seinem Commentar über die Politik des Aristoteles: Senatores Norimbergenses sunt boni Musici. Ihre Amtspflichten sind darüber nicht versäumt worden: denn nie war ihre Stadt in einem blühendern Zustand als gerade in dem Zeitpunkt, in welchem ihnen der gedachte Gelehrte dieses musikalische Lob gab. Alles dieß war eine Folge des Musikunterrichts in den Schulen, der nach Wagenseils Zeugniß: „specialem commemorationem meretur, quod, *Musices* nemo apud Noribergenses rudis est, quodque hanc ante alpha et beta, aut certe juxta cum litterarum elementis, *pueri omnes*, et plerumque etiam puellae addiscunt" (Comment. de civitat. Norimbergensi, pag. 156.) allgemein war.

Nirgends erkennt man aber den Nutzen des allgemeinen Musikunterrichts in den Schulen deutlicher als in Thüringen und Franken, wo nicht nur in den kleinen Städten, sondern sogar auf allen Dörfern die Kirchenmusik größten Theils durch Liebhaber bestellt wird. Es ist ein sehr ange-

53) Traité historique et pratique sur le chant ecclesiastique. A Paris 1741. 8. S. 9.

nehmer Anblick, in einer solchen Dorfkirche alle Sonn- und Festtage eine Musik mit lauter Dorfeinwohnern besetzt zu sehen, die die Woche hindurch in den Feyerstunden vom Schulmeister geübt werden, und dann im Kirchenchor auftreten, und ihre Sachen oft besser machen, als es in Städten anderer Gegenden gemacht wird. Alles dieß könnte nicht seyn, wenn nicht die sämmtliche Schuljugend in der Musik unterrichtet würde, und jene Dorfgemeinden würden ohne dieses Mittel ihre Kirchenmusiken, die ihnen so viele Freude machen, eben so entbehren müssen, wie man sie in den Dorfschaften anderer Gegenden Deutschlands entbehren muß. Sind diese musikalischen Landleute darum unfleißiger in ihren Geschäften, oder versäumen sie darüber andere ihrem Stande angemessene und nöthige Kenntnisse? Es ist im Gegentheil bekannt, daß sie ihr Landwirthschaftswesen nicht nur vollkommen gut verstehen und betreiben, sondern daß sie auch noch ausserdem eine weit gewandtere und gebildetere Art von Menschen sind, als man sie ähnlichen Standes anderwärts findet. Sollte nun das, was hierin in Dörfern thunlich ist, nicht noch weit leichter in kleinen Städten geschehen können, wenn in ihren Schulen auf eine ähnliche Art der musikalische Unterricht allgemein gemacht würde? 54)

§. 61.

3) **Die übrigen Schullehrer müssen dem Cantor in seinen musikalischen Uebungen auf keine Weise hinderlich seyn, keinen Schüler vom Studium des Gesangs abhalten, wie so häufig geschieht, sondern sie vielmehr alle dazu ermuntern.**

In vorigen Zeiten war eine solche Regel nicht nöthig. Die Schullehrer hatten selbst in ihrer Jugend den allgemeinen Musikunterricht genossen, und die Erfahrung an sich gemacht, daß musikalische und andere Kenntnisse gar wohl neben einander bestehen können, und daß ein Kopf, der die Lehren der Harmonie zu fassen vermag, auch den Homer, Virgil, Cicero und Horaz nicht zu fürch-

54) Man vergleiche hiermit das, was der Capellmeister Schulz, unser so beliebter Volksſänger, in seiner Abhandlung: **Gedanken über den Einfluß der Musik auf die Bildung eines Volks, und über deren Einführung in den Schulen der königl. Dänischen Staaten** 2c. sagt, so wird man sich bald überzeugen, daß die Musik auch fürs Landvolk von großem Nutzen seyn kann." Die Musik (sagt er) wirkt auf den reizbarsten Theil des Menschen, auf seine Sinnlichkeit, deren Leitung doch einer der ersten Zwecke der zur Bildung eines Volks anzuwendenden Mittel ist. Aufklärung des Verstandes allein wirkt darauf oft nur langsam, oft nur schwach, oft gar nicht; die Musik hingegen allezeit, und oft so gewaltsam, daß sie zu unbegreiflichen Thaten entflammt." Ferner: „Wenn ein Volk gegen die Vergnügungen des edelsten Sinnes des Menschen, das Gehör, noch in dem Grade gleichgültig ist, daß schreyen und singen, falsch und rein ihm einerley sind; wenn ein Volk die Musik nur dem Namen nach, oder höchstens nur die unterste Stufe ihrer Zauberkraft kennt, und von dem Eindrucke, den sie auf seine Gefühle machen müßte, keine weitere Erfahrung hat, als den sein rohes Geschrey oder falsch gespielte lärmende Instrumente darauf hervorbringen, so kann man annehmen, daß die sittliche Bildung bey diesem Volke noch keine bedeutende Fortschritte gemacht habe; wenigstens sind ihm viele der angenehmsten Gefühle, die den Genuß des Lebens erhöhen, noch unbekannt, und es fehlt ihm daher eine großer Theil seiner Glückseligkeit. Man mache es aber stufenweise mit den höhern Kräften der Musik bekannt, und zwar nur mit solchen, die seiner Fassungskraft und seinen Gefühlen immer angemessen bleiben, und die vornehmlich die Beförderung seines sittlichen Vergnügens zum Augenmerk haben; man verschaffe ihm den öftern Genuß derselben in so manchen Fällen seines Lebens; und es ist nicht zu zweifeln, daß in eben dem Grade, worin sein Gehör sich bildet, und für die höhern Kräfte dieser wohlthätigen Kunst empfänglich gemacht wird, auch Gefühle für Schönheit in ihm erweckt werden, deren Einfluß auf die Sitten, auf alle häusliche und gesellige Freuden, auf seinen Muth und seine Denkungsart, auf Versüßung der Arbeit und Erleichterung jeder Last und Leiden, auf den Genuß und die Glückseligkeit seines Lebens, unwidersprechlich ist." Dieß alles kann durch den allgemeinen Musikunterricht in den Schulen bewirkt werden, und ist in den angeführten Gegenden Deutschlands wirklich schon bewirkt worden.

ten braucht. Beweise von der Möglichkeit solche Kenntnisse zu vereinigen, sind in großer Menge vorhanden. Die meisten und besten musikalischen Schriftsteller des siebenzehnten Jahrhunders sind sogar selbst Schulrectoren gewesen, die nach dem Geist ihrer Zeiten gewiß keine schlechten Philologen waren; und noch jetzt ist es nicht möglich ein wahrer Musikgelehrter anders als durch Vereinigung einer großen Menge von Sprach- und andern Kenntnissen mit den musikalischen Wissenschaften, zu werden. Die Wissenschaften befördern die Kunst, und die Kunst befördert und verschönert die Wissenschaften. Beyde gedeihen am besten, wenn sie Hand in Hand einander freundschaftlich zur Seite gehen. In unsern Tagen ist es aber durch den vernachlässigten allgemeinen Musikunterricht dahin gekommen, daß selten noch ein Schullehrer von Musik etwas weiß, daß sie daher fast meistens der Meinung sind, das Studium der Musik hindere die Fortschritte der Jugend in den andern Schulkenntnissen. Was kann aus einer so irrigen, so einseitigen Meinung anders entstehen, als das, was wirklich daraus entstanden ist, ein unbilliger Haß, den solche Schullehrer auf die unschuldige Kunst und ihre Beflissene werfen, ein bedeutendes Bedauern solcher jungen Leute, die nebenher auch einige Stunden auf die Erlernung der Musik wenden, und ein Bestreben, die Lust dazu bey der ganzen Schuljugend so viel möglich zu unterdrücken?[55])

Die Unbilligkeit eines solchen Verfahrens ist von mehrern Seiten einleuchtend. Erstlich wird dadurch eines der schönsten Glieder aus der allgemeinen Kette menschlicher Kenntnisse herausgerissen. Man hindert junge Leute an der allgemeinen Kultur ihrer Anlagen, und nöthigt sie, sich nur auf eine einseitige Art zu bilden. Man macht den Schulunterricht gleichsam zu einem Bette des Prokrustes, nach welchem man die Fähigkeiten junger Leute messen, und sie so lange foltern will, bis sie hinein passen. Alle Welt soll nur auf eine einzige Art, auf einerley Wegen glücklich gemacht werden, obgleich die Natur selbst die vielfachsten Mittel darzu darbietet. Zweytens wird dadurch die Feyerlichkeit und Schönheit des öffentlichen Gottesdienstes gestört, die nur durch den zweckmäßigen Musikunterricht der Schuljugend aufrecht erhalten werden kann, und deren jetziger Verfall keiner andern Ursache als diesem vernachlässigten Unterricht beyzumessen ist. Woher sollen denn Kirchensänger kommen, wenn sie nicht in den Schulen gezogen werden sollen? Drittens wird dadurch auf die ungerechteste Weise der Absicht aller mit den Schulen verbundenen Stiftungen und Beneficien entgegen gehandelt, die überall, wo sie ehemals vorhanden waren, und wo man sie noch jetzt findet, ursprünglich für solche Schüler bestimmt waren, die sich in der Musik so hervorthaten, daß sie bey den Kirchenmusiken gebraucht werden konnten. In allen ältern Schulordnungen findet man das ausdrückliche Gesetz, daß kein Knabe ein Schulbeneficium genießen konnte, wenn er nicht schon so viel Musik verstand, um im Chore mitsingen zu können. Nur erst in den neuern Zeiten hat man angefangen,

55) Wenn man bedenkt, was für Vorwürfe dieser schönen Kunst und ihren Bekennern schon gemacht worden sind, wie viele Mühe man sich gegeben hat, sie in der Welt um allen Credit zu bringen, so muß man sich in der That wundern, daß sie sich dessen ungeachtet noch immer erhalten hat, und allen ihren Verleumdern und Feinden gleichsam zum Trotz das allgemeinste und beliebteste Unterhaltungsmittel aller gut gearteten und gefühlvollen Menschen geblieben ist. Nichts kann ein größerer Beweis ihrer innern Vortrefflichkeit seyn, als dieser Umstand. Selbst ihre und ihrer Bekenner Feinde müssen dieß gestehen. Cardan, der die Musiker aller möglichen Laster beschuldigt, muß doch am Ende die Frage aufwerfen: Ergone explodenda Musica a Domo est et a filiorum institutione? und antwortet mit einem Nequaquam und vielen Gründen, die man in seinen Werken (Tom. II. pag. 117. und 647.) nachlesen kann. Eben so macht es *la Mothe le Vayer*, der, nachdem er die Musiker tüchtig ausgescholten hat, doch hinzu setzt: Les mauvaises conditions de quelques Musiciens prouvent *l'excellence de leur art*, puisqu'il force nos inclinations à l'aimer, non obstant cela. Tom. II, pag. 1082.

allmählich immer mehr und mehr von diesem Gesetze abzuweichen. Nach der neuen Ordnung der Thomasschule zu Leipzig vom Jahre 1723 konnten schon junge Leute zum Genuß der Beneficien kommen, wenn sie nur versprachen, sich neben andern auch in der Musik zu üben. Es wird zwar in dieser neuen Ordnung hinzu gesetzt, daß ein solcher Schüler, wenn er aus Mangel an Stimme entweder zur Musik gar nicht tüchtig sey, oder sie nicht lernen wolle, seine Stelle in der Schule nach einer gewissen Zeit aufgeben solle, damit durch ihn und seines gleichen die Bestellung der musikalischen Chöre nicht gehindert noch ein anderer, der im Singen geübt, und damit der Kirche und Schule dienen könne, davon ausgeschlossen werde. Indessen hat ein solcher Schüler das Beneficium doch auf eine Zeit genossen, ohne dafür der Kirche und Schule zu dienen, oder die Absicht der Stiftung zu erfüllen. Nach und nach sind an vielen Orten sogar diese Einschränkungen nicht für nöthig gehalten worden, so daß jetzt gerade die schönsten Stiftungen, durch welche ehedem die vollständigsten Chöre gebildet und unterhalten werden konnten, zum großen Nachtheil des öffentlichen Gottesdienstes entweder völlig aufgehoben sind, oder ganz gegen ihre ursprüngliche Bestimmung verwendet werden. So ist noch vor kurzem an der Michaelisschule zu Lüneburg eine beträchtliche Anzahl von Freytischen für Chorschüler nebst andern Beneficien unter verschiedenen Namen, als Mettengelder rc. eingezogen, und das Jahrhunderte lang an dieser Schule befindliche starke und gute Chor völlig aufgehoben und alle Musik in der dazu gehörigen Kirche abgeschafft worden. Die erste Veranlassung zu diesem allen soll keine andere gewesen seyn, als der unbillige Eifer eines unmusikalischen Schullehrers, der um jene Zeit an dieser Schule stand, und einer der ersten war, der die Singechöre öffentlich für schädlich erklärte.

§. 62.

4) Das Chorsingen auf der Straße darf nicht abgeschafft werden, wir einige vorgeschlagen haben, sondern muß nur verbessert und seinem Zwecke gemäßer eingerichtet werden.

Daß dieses öffentliche Singen weder der Gesundheit schade, noch durch das dabey nothwendige laute Singen, die Stimmen für den Kirchengesang verderbe, wenn der Cantor durch vernünftigen Unterricht zu verhüten weiß, daß es nicht in Schreyen ausarte, ist schon bewiesen worden. Die Gesundheit wird dadurch vielmehr gestärkt, und die Stimmen werden biegsam, stark und helle. Außerdem würden die Choreinkünfte gar sehr vermindert werden, wenn der Bürger für seinen Beytrag nicht wenigstens etwas erhalten sollte, was ihm ein nützliches Vergnügen macht, und was er für einen Ersatz seines Beytrags halten kann. Alles kommt dabey auf eine gute zweckmäßige Einrichtung und auf strenge Aufsicht von Seiten der Vorgesetzten an. Die Ursachen, um welcher willen Chöre errichtet worden sind, erklären es hinlänglich, wie sie eingerichtet seyn müssen. Man wollte ursprünglich dadurch die in der Kirche gewöhnlichen Melodien dem ganzen Volke bekannt und geläufig machen, nachher ein Sängerchor bilden, durch welches die Figuralmusik in den Kirchen bestellt werden konnte. Alles was diesen doppelten Zweck befördern kann, ist das eigentliche Geschäft des Chors. Alles was ihn hindern kann, muß ihm untersagt werden. Hieraus folgt, daß das Chor entweder Choralmelodien singen müsse, um diese Melodien allgemein bekannt und jedermann geläufig zu machen, oder Motetten und andere geistliche Gesänge, wodurch es theils den Geschmack an dieser Art von Musik verbreiten, oder sich selbst geschickt machen kann, die Figuralmusik in den Kirchen aufs beste ausführen zu helfen. Alles andere, wodurch beyde Zwecke nicht befördert, sondern vielmehr gehindert werden, wir durch das jetzt so übliche Singen der Gassenhauer vorzüglich geschieht, ist schädlich, folg-

lich auf alle Weise zu vermeiden [56]). Es ist aber nicht genug, daß das Chor überhaupt nur Choräle singe; sie müssen auf eine vorzügliche Art gesungen werden, so daß dadurch bey jedem, der sie hört, ein Gefühl für den schönern reinern Kirchengesang erweckt werde, und sodann auch der öffentliche Gottesdienst dadurch an Verschönerung gewinne. Nichts ist hiezu geschickter, als eine reine vierstimmige Harmonie, die nach dem Geist und Charakter der Melodie und in ihrer wahren alten, unverfälschten Tonart in allen einzelnen Stimmen sangbar eingerichtet ist. Man kann nichts schöners und erbaulicheres hören, als einen solchen Choral, wenn er in allen Stimmen reinlich von einem verhältnißmäßig besetzten Chore gesungen wird. Die schönsten dieser Art, die wir besitzen, und die keine Nation von ähnlicher Vortrefflichkeit aufzuweisen hat, sind von Joh. Seb. Bach. An solche Arbeiten müssen sich die Chöre vorzüglich halten, weil sie nicht nur von Seiten ihres erbaulichen Ausdrucks auf die Bildung eines einfach edlen Geschmacks aufs vortheilhafteste wirken, sondern auch den Schülern ihrer schönen und reichen harmonischen Verwebung wegen als eine nützliche Uebung in der reinen, festen Intonation und im Treffen dienen können.

Was die Motetten und andere geistliche Figuralgesänge betrifft, welche die Chöre außer den Chorälen auf den Straßen zu singen haben, so kommt auch dabey sehr viel auf eine zweckmäßige Auswahl an. Nicht jede Motette und nicht jeder andere geistliche Gesang kann den Zweck erfüllen, der dabey beabsichtiget wird. Vor allen Dingen ist dabey auf Simplicität des Styls zu sehen. Die verwickelten Compositionsarten, dergleichen Fugen oder fugenartig gearbeitete Motetten sind, dürfen nur sparsam, wenigstens nicht eher gebraucht werden, als wenn ein Chor schon so gebildet ist, daß es sie mit gehöriger Leichtigkeit, und daraus entstehender Deutlichkeit und Faßlichkeit vortragen kann. Ohne diesen leichten und faßlichen Vortrag bleiben sie dem ungeübten Zuhörer unverständlich, können folglich weder erbauen noch vergnügen. Zur Uebung aber in den Schulen müssen sie nothwendig beybehalten werden, weil durch nichts so sichere und gute Treffer im Singen gebildet werden können, als durch sie. Da es in keiner Stadt so ganz an aller musikalischen Kennerschaft mangelt, so werden sich immer einzelne Häuser finden, die es gerne sehen, wenn das Chor seine Uebungen dieser Art vor ihnen hören läßt; und in solchen Städten wo schon mehrere Jahre hindurch ein gutes Chor bestanden hat, wird sogar der Geschmack des großen Publikums schon so viel gewonnen haben, daß es eine solche künstlichere Art von Musik nicht als ein verwirrtes Geschrey mehrerer Stimmen, sondern vielmehr als eine höhere Gattung von Kunstwerk mit Vergnügen und Achtung gerne hören wird. Die Chorstücke mögen aber im Styl so simpel und faßlich seyn als sie wollen, so muß doch immer darauf gesehen werden, daß alle vier gewöhnlichen Stimmen in der Harmonie derselben hinlängliche Beschäftigung und Uebung finden können: denn es ist zweckwidrig, ein ganzes Chor von Sängern zu versammeln, um damit keine bessere und vollständigere Harmonie hervorzubringen, als durch wenigere Menschen hervorgebracht werden könnte. Was einer allein verrichten kann, braucht nicht von vielen verrichtet zu werden, und was von vielen errichtet wird, muß so beschaffen seyn, daß es ohne Hülfe vieler nicht hätte ausgeführt werden können.

§. 63.

Ist ein Kantor im Stande, diese erste seiner Pflichten gehörig zu erfüllen, und sein Chor auf vorbeschriebene Art zu bilden und zu leiten, so werden die nützlichen Folgen davon sehr bald merklich

56. In den Schulgesetzen des Göttingischen Pädagogiums ist über diesen Punkt ganz bestimmt verordnet: Qui ostiatim victum quaeritando, aut in conviviis permissu Paedagogiarchae, auctoritate praestantibus viris obsequendo, Musicam exercent, *tantum sacras, pias, castas melodias decantanto, ab obscoenis omnibus temporibus locis abstinento. Göttingensium ad Lain. Paedagogii Sciagraphia. Item statuta et leges. Francofurdi.* 1586. *pag.* 42.

lich werden [57]). Der allgemeine öffentliche Unterricht in der Musik wird ihm nach und nach die brauchbarsten und besten Stimmen in solcher Menge verschaffen, daß alle Stimmen des Chors hinlänglich besetzt werden können. Selbst diejenigen Schüler welche nicht Lust haben, auf der Straße im Chore mitzusingen, werden doch gerne zur bessern Besetzung der Kirchenmusik beytragen, wenn sie dazu geschickt genug sind. Das allgemeine Wohlgefallen des Publikums wird vermehrt werden, und mit demselben zugleich die Casse des Chors. Die Schüler, welche dieser Unterstützung bedürfen, werden dadurch reichlichern Unterhalt finden, werden ohne Nahrungssorgen mit freyerm Geiste und mit vermehrter Lust den Schulwissenschaften und der immer größern Vervollkommnung des Gesangs obliegen, werden den öffentlichen Gottesdienst verschönern helfen, und sich nach und nach alle Eigenschaften erwerben, womit sie auch in der Folge ihres Lebens für den Staat und die Kirche die nützlichsten Bürger werden können. Derjenige Chorschüler, welcher sich dem Predigerstande widmen will, wird sich durch das Gesangstudium im Chor zum deutlichern, ausdrucksvollern Kanzelredner gebildet haben, und an andern, die dem Staat auf eine andere Art dienen wollen, wird man bald bemerken, daß auch sie durch die Bildung ihrer Stimm- und Sprachorganen vermittelst der Singübungen zu mancherley Geschäften des Lebens geschickter geworden sind. Wo ist ein Stand ohne alle Veranlassung zum Reden, entweder öffentlich oder in Privat-Verhandlungen? Und wer hat nie gefühlt, welch ein Unterschied es sey, ob mit einer unausgebildeten, heisern, schwachen, rauhen, gepreßten, oder mit einer biegsamen, reinen, hellen und dem Inhalt der Rede angemessenen Stimme geredet wird?

57) Der berühmte Cantor zu Leipzig, Sethus Calvisius hat in einem kleinen Werkchen: *Musicae artis praecepta nova et facilima etc. pro incipientibus conscripta* (Jenae 1612. 8.) ein Dutzend Regeln gegeben, die alles in sich fassen, was zur Bildung eines Chors gehört, die daher jeder Cantor zum Leitfaden seines Unterrichts gebrauchen sollte. Da das Werkchen selten geworden, und die erwähnten Regeln nur kurz sind, so wird man ihnen hier gerne ein Plätzchen gönnen.

Canones quidam de canendi ratione.

1) Modulantor pueri in cantu, non quantum possunt, clamanto.

2) Vox in gutture, non labiis vel buccis efformanda; Crebrà etiam exercitatione et excitata intensione adjuvanda, ut et continuationes longiusculas spiritus et vehementiam contentionis in conservando soni aequabili tenore suscipere et sustinere possit, ne in acutum nimia intensione insurgendo, vel ex pigritia in profundum subsidendo, Harmoniam deformet.

3) Vox alia aliam non obtundat, sed sint omnes in aequabili intensione, et invicem ad alias attendant.

4) Quaelibet vox, quo magis ascendit, et intenditur, eo submissiore sono pronuncianda est. Et quanto descendit, tanto pleniore, ut gravior sonus, qui obtusior est, acuto exaequari possit.

5) Sonus, qui in aliqua notula continuari debet, aequabiliter producatur, nec ad singulos tactus, vel partes tactus resumto spiritu, novo flatu et conatu exasperetur.

6) Ad acutiores sonos, non tantum voce ascendendum: sed etiam in iis secundum notularum praescriptionem sono continuato commorandum: nec remisso conatu subinde desistendum.

7) Semininae vel fusae, quae gradatim ascendunt vel descendunt, gutture non labiis formandae sunt, et sono ita conjungenda, ne gradus magnopere exaudiantur.

8) Qui unam vocem canunt, simul et concorditer incipiant, et desinant, nequaquam tamen simul, nisi in pausa, respirent.

9) Aliter canendum in templis: aliter in privatis aedibus, illic plena voce; hic discretione quadam submisse et suaviter.

10) In fine cantilenae, in penultima notula sonus aliquo modo continuandus, et tandem etiam in notula ad quatuor circiter tactus, inde ad signum à Cantore datum simul quiescant praeter infimam vocem, quae aliquo modo est producenda.

11) Textus in modulatione ita exprimendus, quemadmodum consueto sermone solemus, non vocales pro vocalibus substituendae, aut peregrinis ac barbaris sonis, sive fiant balatu, sive boatu deformandae.

12) Cum in figurali cantu textus fugis et clausulis varie discerpatur, maxime enitendum, ut recte notulis applicetur, distincte pronuncietur, et quantum fieri potest, explicite et clare proponatur.

Selbst in bloß gesellschaftlichen Unterredungen hat die Beschaffenheit der Stimme schon so großen Einfluß, daß unsere Unterhaltung dadurch angenehm und anziehend, oder unangenehm und widerlich werden kann. Schon dieser Umstand allein sollte jeden jungen Menschen veranlassen, alle Gelegenheiten zu benutzen, die zur besten Ausbildung seines Stimmorgans dienen können. Ob wir gleich in unsern Zeiten nicht so viele Gelegenheiten haben, öffentlich vor großen Versammlungen zu reden, wie es bey den ältern Völkern, vorzüglich bey den Griechen und Römern war, die eben deßwegen aus der Stimmebildungskunst ein besonderes Studium machten; so fehlt es uns doch auch nicht so ganz daran, daß wir den hohen Grad von Vernachlässigung dadurch entschuldigen könnten, den wir uns jetzt so allgemein in dieser Art von Bildung zu Schulden kommen lassen. Unsere Kirchen haben noch ihre Prediger; unsere Gerichtshöfe ihre Richter und Sachwalter ꝛc. Ueberall muß ermahnt, gelehrt, erörtert, bewiesen, widerlegt, folglich geredet werden, und nirgends ist es gleichgültig ob dieses alles mit oder ohne Art und Ausdruck geschehe [58]). Wenn und wo kann der Grund zu einer solchen Ausbildung der Stimme besser gelegt werden als in der Jugend durch den Singunterricht auf Schulen? Der allgemeine Unterricht in der Musik ist also nicht bloß für die Chöre und Kirchenmusiken, nicht bloß für diejenigen die einst Cantoren oder Sänger von Profession werden wollen, sondern für alle Stände aufs ganze Leben von dem ausgebreitetsten Nutzen, so wie die bisherige Vernachlässigung desselben offenbar für unsere öffentlichen Versammlungen, wobey geredet wird, vom größten Nachtheil gewesen ist, und sie kalt, trocken, unfeyerlich und unwirksam gemacht hat.

§. 64.

Die zweyte Sorge eines Cantors, der seiner Amtspflicht völlige Genüge leisten will, ist die Einrichtung und Auswahl der Kirchenstücke, welche beym öffentlichen Gottesdienste aufgeführt werden sollen. Ueber die Beschaffenheit einer wahren Kirchenmusik sind die Meinungen sehr verschieden. Eben die Ursachen, welche in der weltlichen Musik verschiedene Meinungen über den Werth oder Unwerth gewisser Gattungen erzeugen, thun es auch bey der geistlichen. Jedermann urtheilt nach dem Maß von Uebung und Kenntniß, die er in der Sache hat. Wer ohne alle Uebung und Kenntniß derselben ist, kann oft die einfachste Musik schon zu gelehrt finden, so wie hingegen der Geübtere gerne eine solche hört, die reich an nicht alltäglichen Gedanken und Wendungen ist. Da die christlichen Versammlungen mehr als alle andere gemischt sind, da jeder Christ, er sey gebildet oder ungebildet, seinen Antheil an der öffentlichen Erbauung haben will, und dem Zweck des öffentlichen Gottesdienstes gemäß haben soll, so folgt hieraus von selbst, daß die Kirchenmusik eine solche Beschaffenheit haben müsse, in welcher sie so viel möglich, alle Theile befriedigen kann. Ich sage, so viel möglich: denn die Natur der Sache leidet eine solche allgemeine Befriedigung nicht, weder von Seiten der Kunst, noch von Seiten der mit so unendlich verschiedenen Graden von Kenntniß und Bildung begabten Zuhörer. Aber es giebt einen Mittelweg, auf welchem diese Befriedigung zwar nicht vollkommen, aber doch größten Theils erreicht werden kann, das heißt: es giebt eine Art von Musik, welche für den Nichtkenner faßlich, verständlich und erbaulich ist, und nebenher auch den geübteren Kenner befriedigen kann. Es ist mit Einem Worte die Simplicität des Styls, welche jeder Art von Musik, also auch der Kirchenmusik die allgemeinste Wirkung verschafft. Man muß aber unter dieser Simplicität des Styls nicht jene Simplicität verstehen, welche aus dem Mangel

58) Quinctilian hat in seinen Institution. orator. ein besonderes hieher gehöriges Kapitel mit der Aufschrift: an oratori futuro necessaria sit plurium artium scientia? Die Musik wird für vorzüglich nothwendig erklärt. Das ganze Kapitel verdient nachgelesen zu werden.

an hinlänglicher Kunstkenntniß entsteht, und eigentlich nichts als leere, niedrige Armseligkeit ist, sondern jene edle Simplicität, welche nur eine Frucht der höchsten Cultur in der musikalischen Kunst seyn kann. Nur diese höchste Cultur kann lehren, alles zwecklose, allen leeren Prunk aus einer Musik zu entfernen, und sie gedanken- und ausdrucksvoll zu machen, ohne ihrer Deutlichkeit und Faßlichkeit für jedermann zu schaden. Man kann hieraus aufs neue sehen, was für große, vollkommen ausgebildete Eigenschaften ein tüchtiger Cantor besitzen muß, wenn er alles leisten soll, was von ihm gefordert wird, wenn er Würde, Andacht, Feuer und Leben so in seine Musik bringen soll, daß diese Eigenschaften derselben von der gemischtesten Versammlung von Zuhörern begriffen und gefühlt werden sollen. Nichts als die höchste Cultur in der Kunst, der richtigste Geschmack und die richtigsten Begriffe vom Wesen und Zweck der heiligen Musik kann dahin führen. Ohne eine solche höhere Cultur muß nothwendig die Kirchenmusik entweder armselig und geistlos, oder ein unnützes, zweckloses Gemengsel von Tönen werden, woran nur ein Thor, der selbst keinen Begriff von eigentlicher Kunst, und von einer nützlichen Anwendung derselben hat, bisweilen Freude finden kann.

§. 65.

Simplicität des Styls ist also das erste Erforderniß einer guten zweckmäßig eingerichteten Kirchenmusik. Bey unsern Kirchencantaten, die aus Arien, Recitativen und Chören mit oder ohne Fugen bestehen, kann sie überall angewandt werden. Da aber Recitative und Arien schon einen Vortrag verlangen, den man auch bey dem besten Unterricht, doch selten bey einem Choristen findet, und seiner Jugend wegen fast noch nicht von ihm fordern kann (denn der Geschmack, der zum Vortrag solcher Stücke gehört, kommt eben so wenig vor Jahren als der Verstand), so wäre vielleicht zu rathen, daß man sich besonders in solchen Städten, wo das Chor nicht mehrere Jahre hindurch gut gebildet ist, oder überhaupt noch keinen Grad von Uebung hat, bey der Kirchenmusik bloß auf Chöre mit einer einfachen Instrumentalbegleitung einschränkte. Der Nutzen dieser Einschränkung würde sehr groß und mannigfaltig seyn. Die Chöre sind an sich schon das Feyerlichste einer Kirchenmusik, wenn sie nicht allzu schwach besetzt werden; sie wirken schon allein durch ihre Stärke am kräftigsten auf den Zuhörer. Die Texte können aus biblischen Sprüchen oder aus etwas ähnlichem bestehen, die der ganzen Gemeinde schon bekannt, und eben wegen dieser allgemeinen Bekanntschaft damit, vorzüglich geschickt sind, selbst solchen Zuhörern, die der Musik ganz unkundig, gewisser Maßen zum Dollmetscher des in der Musik liegenden Ausdrucks und Inhalts zu dienen. Der Musikkenner bedarf eines solchen Dollmetschers nicht; aber der gemeine Mann, der im innern Kreise der Kunst ganz unbekannt ist, muß etwas bekanntes haben, woran er sich halten kann. Wenn er die Worte versteht, so glaubt er auch die Musik verstanden zu haben, und fühlt sich dadurch erbauet. Ganz anders verhält sichs mit Recitativen und Arien. Die Recitative sind eine Art von musikalischer Declamation, ein sonderbares Mittelding zwischen eigentlichem Gesang und ausdrucksvoller Rede. Wenn sie nicht von dem urtheilsvollesten Sänger vorgetragen werden, der ihrer doppelartigen Natur Recht zu thun weiß, so sind sie das Kraftloseste in der ganzen Musik. Kaum der Kenner, der doch noch allenfalls die darin vorkommenden Modulationen zu schätzen weiß, kann sich daran erbauen, und noch viel weniger der gemeine Mann. Der erste sieht sie als einen nothwendigen, unentbehrlichen Uebergang von einer Arie zur andern, oder als eine Erzehlung an, die den Ausbruch einer Empfindung, einer lyrischen oder musikalischen Schilderung veranlassen soll, und nimmt es in dieser Rücksicht nicht sehr genau damit; der andere aber weiß von diesem Zusammenhang so wenig, daß er sie für gar nichts ansieht und ansehen kann. Der äußerst sparsame Gebrauch der Recitative ist also nach meiner Meinung für die Kirche nur ein sehr geringer oder gar kein Verlust. Die Arien sind zwar

ein Mittel, das Gefühl eines einzelnen Individuums sehr lebhaft zu schildern; aber alles Einzelne geht seiner Natur nach entweder ins Feine, oder ist nicht allgemein interessant. Vor einer Versammlung, deren meiste Glieder Kenner, oder doch warme Musikliebhaber sind, wird eine gut componirte und gut vorgetragene Arie nie ihre Wirkung verfehlen; aber in einer so gemischten Versammlung, wie die der christlichen Gemeinde in der Kirche ist, muß besondere Vorsicht und Klugheit angewendet werden, wenn sie von den meisten Zuhörern nicht für eine unbedeutende, nichts sagende Gurgeley gehalten werden soll. Ist sie daher nicht kurz, edel, einfach, ohne prunkhafte Passagen von Läufen und Sprüngen, nicht über einen eben so einfachen und kräftigen, aber leicht allgemein verständlichen Text, ferner nicht so vorgetragen, wie es Ort und Inhalt erfordert, so halte ich dafür, die öffentliche Erbauung verliere nichts, wenn statt ihrer ein recht rein vierstimmiger, feyerlicher und andächtiger Choral vom Musikchor gesungen wird, der allenfalls auch statt des Recitativs dienen kann, ein Chor mit dem andern zu verbinden.

§. 66.

Ein anderer Grund, aus welchem die vorgeschlagene Einrichtung für die meisten Orte am zweckmäßigsten ist, liegt darin, daß die Kirchenmusik nothwendig kurz seyn muß. Eine kurze Musik verfehlt weit seltener ihre Wirkung, als eine lange; nur muß der Componist nicht in den Fehler des Dichters oder Redners verfallen, von welchem Horaz sagt:

Brevis esse laboro, obscurus fio.

Mit der Kürze muß sich Präcision und Güte vereinigen, das heißt: die Musik muß keine unnützen Wiederholungen, sondern gerade nur so viel Gesang enthalten, als zur vollständigen Darstellung und Entwickelung einer vorhandenen, im Text liegenden Empfindung unentbehrlich ist. Das weitläuftige Ausmahlen, das Bestreben sich lange in einerley Gefühl zu unterhalten, wie es vorzüglich in Arien üblich ist, und ihrer Natur nach fast nicht anders seyn kann, gehört nicht für die Kirche, weil die Musik an diesem Orte die öffentliche Erbauung nicht allein bewirken, sondern nur als eine Gehülfin dazu beytragen soll. Zu dieser Absicht kann ein feyerlicher Chor, nebst einem andächtigen Choral für gewöhnliche Fälle schon hinreichen. Beydes kann, wenn der Chor zweckmäßig eingerichtet, und kein allzu langer aus vielen Versen bestehender Choral gewählt wird, kaum volle fünf Minuten dauern, und sodann unter solchen Umständen nicht mehr Anlaß zu der Klage geben, daß der Gottesdienst durch die Musik allzu sehr verlängert werde. Bey hohen Festen, wobey überhaupt der Grad der Feyerlichkeit in unsern Kirchen erhöht zu werden pflegt, kann auch der Musik eine etwas längere Dauer verstattet werden. Durch diese Kürze wird der Cantor in den Stand gesetzt, alles besser zu machen, als er es bey ausführlichern, längeren Kirchenmusiken können würde. Wenn er selbst Componist ist, so kann er leicht jede Woche hindurch für den nächsten Sonntag einen Chor einrichten, und dadurch den Befehl Davids: Singet dem Herrn ein neues Lied, erfüllen. Ein solcher einzelner Chor läßt sich mit den Sängern die Woche hindurch hinlänglich üben, so daß sodann der Vortrag oder die Ausführung desselben in der öffentlichen Gemeinde ganz so vollkommen und sicher werden kann, als sie seyn muß, wenn Erbauung dadurch bewirkt werden soll. Nach und nach an guten Vortrag leichter Chöre gewöhnt, wird das Sängerchor bald dahin kommen, auch schwerere fugirte Chöre gut auszuführen, und wird auch die Gemeinde dahin bringen, solche höhere, verwickeltere Compositionsarten gerne zu hören, die bisher offenbar nur bloß deßwegen für unverständlich gehalten worden und ohne Wirkung geblieben sind, weil sie schlecht vorgetragen wurden. Der gute Componist muß, wie der gute Schriftsteller sein Publikum zu sich herauf ziehen, sich nicht zu ihm herunter lassen. Künste und Wissenschaften können nur auf diese Weise nützlich werden.

Der Gelehrte und der Künstler, welcher die Wissenschaft und die Kunst zu einem bloßen Gewerbe macht, das sich wie die übrigen Gewerbe auch nicht nach dem Zwecke des Gebrauchs, sondern nach der Gabe der Käufer richtet, welcher freywillig seinem bessern Genius entsagt, um sich beym großen Haufen beliebt zu machen, ist einem Heuchler zu vergleichen, der aller Welt nach dem Munde schwatzt. Unsere feyerlichen Kirchenfugen haben Jahrhunderte lang die gottesdienstliche Erbauung befördert; warum sollten sie es in unsern Tagen nicht können, da sie schöner, geist- und gesangreicher geworden sind, als sie es je waren, wenn der Künstler nicht selbst sein Publikum durch schlechte Arbeit verwöhnt und verdirbt? Wenn also ein tüchtiger Cantor nicht zu viel auf einmal vornimmt, wenn er einen einzigen Chor so lange mit seinen Schülern übt, bis er vollkommen gut und reinlich ausgeführt werden kann, so mag er im gleichen Contrapunkt componirt, oder eine förmliche strenge Fuge seyn, er wird immer Wohlgefallen erregen und die Erbauung befördern können.

§. 67.

Wenn ein Cantor selbst Componist ist, und gehörige Begriffe hat, was zum wahren Wesen und zum Zweck einer Kirchenmusik, so wie zum besten Vortrag derselben gehört, so wird alles, was vorher von der guten Einrichtung dieser heiligen Musik gesagt worden ist, ohne große Schwierigkeit in den meisten Städten auszuführen seyn. Ein solcher Cantor kann seine Composition dem Grade der Geschicklichkeit gemäß einrichten, den seine Schüler schon erreicht haben; er wird es stets sein vornehmstes Augenmerk seyn lassen, nur solche Sachen in die Kirchen zu bringen, die er gut ausführen kann, anstatt, daß ein anderer, der sich mit fremden Compositionen behelfen muß, oft unter mehrern hundert Stücken kaum ein einziges aufzufinden weiß, welches gerade in die Umstände paßt, worin er sich in Rücksicht der Fähigkeiten seiner Untergebenen befindet [59]). Sie sind entweder zu stark besetzt für sein Chor, oder enthalten Arien oder einzelne Stellen für Stimmen, die ihm gerade in der Art wie sie seyn sollen, fehlen. Ueberall entstehen Schwierigkeiten, die entweder gar nicht zu heben, oder nur zum Nachtheil der guten öffentlichen Ausführung zu heben sind. Wenn es nun für jedermann eine feste Regel seyn sollte, nur das zu machen, was man gut machen kann, weil mit schlechten Sachen unmöglich ein nützlicher Zweck zu erreichen ist, so folgt daraus, daß ein Cantor,

59) Dieß kann zum Beweis dienen, daß ein Cantor nothwendig die Composition verstehen muß. „Nullus enim Cantoris officio, quod in dirigenda tota Musica consistit (nimirum in iis locis, ubi specialis capellae Magister non habetur) satisfacere potest nisi sciat componere, 1) quia adjuvantes Musicos forte errantes, quod haud raro contingit, ob defectum incomparabilis hujus artis in ordinem redigere numquam valet, maxime, si modulamina multis partibus seu vocibus insignique artificio sint elaborata et quae plenus chorus exprimere debet. 2) *Orlandi et Clementis Motetae* Instrumentali Musica non concomitantur, quod alias Musices non exigua gratia et in Ecclesiis nostris ubique usitata et recepta. 3) Saepissime textus singularis et ab aliis peritis Musicis nondum compositus ad aliquam incidentem venit elaborandus. 4) Non semper ea Musicalia, quae jam pridem ab aliis descripta possident, ad suorum vel captum, vel si hi sunt vocales, felicitatem vel infelicitatem gulae quadrare possunt, quae omnia tamen prudentes compositores accurate considerare solent.

Kuhnau, Jura circa Musicos ecclesiasticos, cap. III. de personis, quae ad Musicorum ecclesiasticorum munus constitui possunt. Dieser Meinung scheint zwar die Sächsische Schulordnung zu widersprechen, wenn es daselbst heißt: Derowegen denn die Pfarrer mit Fleiß darauf Achtung geben, und ernstlich verschaffen sollen, daß in den Kirchen nicht ihre (der Cantoren), da sie Componisten seyn, oder anderer neu angehenden, sondern der alten und dieser Kunst wohlerfahrnen und fürtrefflichen Componisten, als Josquini, Clementis non Papae, Orlandi etc. *Corp. Jur. Sax. Ord. Schol. Tit.* vom *Examine* und Amt eines jeden Schulmeisters und *Collab. p. 297.* Man sieht aber, daß diese Verordnung nur neu angehende oder seyn wollende Componisten betrifft, die allerdings besser thun, wenn sie die Werke anderer erfahrnen Componisten statt ihrer eignen aufführen.

wenn er nicht selbst ein gewandter Componist ist, wenigstens so viel von der musikalischen Composition verstehen muß, daß er die Arbeit eines andern Componisten seinen Bedürfnissen gemäß umzuändern und einzurichten vermag. Er muß eine zu starke Besetzung ohne Nachtheil der vollständigen Harmonie vermindern, einen Gesang für eine ihm fehlende oder nicht hinlänglich gute Stimme in eine andere übertragen, einzelne Stücke seinen besondern Absichten gemäß mit einander in Verbindung setzen, die vorher in einer andern, für ihn aber unbrauchbaren Verbindung standen, kurz er muß in beständiger Rücksicht auf seine und seiner Gehülfen Kräfte eine fremde Arbeit für seine Gemeinde nützlich zu machen wissen. Dieß alles ist weit schwerer, als man vielleicht glaubt, weit mühseliger als eine eigene Composition seyn würde, und erfordert einen hohen Grad von Beurtheilungskraft und Geschmack, wenn nicht ein lahmes, geistloses Flickwerk daraus entstehen soll. Man wird indessen leicht begreifen, daß solche Umänderungen nur in Nothfällen Statt finden dürfen, daß dadurch auch bey der größten Behutsamkeit gerade bey den besten Werken die Kraft des Ausdrucks am leichtesten verloren gehen kann, und daß sich ein Cantor überhaupt nicht eher dazu entschließen muß, als wenn sein Chor durchaus nicht im Stande ist, eine an sich für einen gewissen Fall passende Composition gehörig auszuführen, so daß er alsdann gleichsam unter zweyen Uebeln das kleinste zu wählen hat. Denn die Umänderung, sie mag auch noch so vorsichtig gemacht werden, bleibt immer ein Uebel; aber die schlechte Ausführung ist ein noch viel größeres. In Rücksicht auf das letztere Uebel sollte daher in jedem Musikchor mit goldenen, recht in die Augen fallenden Buchstaben zur Warnung des Anführers und aller seiner Gehülfen das Horazische

Sumite materiam vestris — aequam
Viribus — — —

geschrieben stehen, weil es die unverzeihlichste Kühnheit ist, Kunstwerke, deren Schwierigkeiten unsere Kräfte übersteigen, öffentlich verhudeln zu wollen, und damit, besonders in der Kirche, allen Zweck der Musik, und alle davon erwartete Erbauung zu vereiteln. Selbst die schlechteste unbedeutendste Musik, wenn sie nur reinlich und deutlich vorgetragen wird, kann einige Wirkung thun; ist daher unter Umständen, wo es an hinlänglich geübten Sängern und Spielern fehlt, auch der allervortrefflichsten, wenigstens öffentlich, vorzuziehen.

§. 68.

Noch eines Vortheils muß hier Erwähnung geschehen, der aus dem Vorschlage: unsere Kirchenmusiken meistens auf Chöre und vierstimmige Choräle einzuschränken, wenigstens für viele Städte entsteht. Nicht überall ist es möglich, so geübte Componisten zu Cantoren zu haben, als sie seyn müssen, wenn sie ihre Kirchenmusik selbst componiren, und ihren örtlichen Umständen anpassen sollen. Wo es an solchen Cantoren fehlt, fehlt es gemeiniglich auch an hinlänglich geübten Musikchören. Endlich fehlen auch da, wo es an guten Cantoren und Chören fehlt, gewöhnlich die Mittel zur Anschaffung der besten und brauchbarsten Musikalien. Nun ist es allen Musikkennern bekannt, daß die Chöre aus den so genannten Jahrgängen älterer Kirchencomponisten noch nicht so veraltert sind, daß sie nicht recht gut noch in unsern Zeiten gebraucht werden könnten, und daß sie wahrscheinlich bloß der damit verbundenen nun völlig veralterten Arien und Recitative wegen sich in die alten Schul- und Kirchen-Archive haben verkriechen müssen. Wenn man nun die Arien und Recitative an solchen Orten, wo man es doch nicht anders haben kann, aufgiebt, was hindert denn daran, diese alten zum Theil vortrefflichen Chöre wiederum hervorzusuchen, und den wahren Geist der Kirchencomposition in ihnen wieder aufleben zu lassen? Da diese Chöre häufig über biblische Sprüche componirt sind, so

geben sie auch von der Seite keinen solchen Anstoß, wie die Arien und Recitative mit ihren tröstlichen Texten im Geschmack der vorigen Zeiten geben würden. Es giebt vielleicht keine Stadt in ganz Deutschland, die nicht einige solcher Jahrgänge in ihren Kirchen oder Schulen noch von vorigen Zeiten her besitzen sollte, eben so wie es keine giebt, wo sie nicht bloß aus Anhänglichkeit an das Arienwesen, im Staube ungenützt vermodern müßten. Würde es nicht eine große Bequemlichkeit für solche Städte seyn, wenn sie, ohne sich ferner um die veralterten Arien zu bekümmern, noch Gebrauch von den darin enthaltenen Chören machen könnten, wenigstens von solchen, die über biblische Texte componirt sind?

§. 69.

Oertliche Umstände müssen indessen alles näher bestimmen. Wo Kräfte genug vorhanden sind, wo es weder an geübten Sängern noch Spielern fehlt, können Chöre, Arien und Recitative von alten und neuen Componisten zu desto größerer Mannigfaltigkeit abwechselnd gebraucht werden, und man hat nicht nöthig, sich weiter als auf Simplicität des Styls, auf reinlichen Vortrag und auf die nothwendige Kürze einzuschränken. Wo solche Vortheile hingegen fehlen, muß man den Umständen gemäß verfahren, sich anfänglich behelfen, und allmählich weiter zu kommen suchen, bis man sich ebenfalls in den Stand gesetzt findet, alles zu können, was man will. Um aber alles zu können, was man will, muß man nie etwas anders wollen, als was man kann.

Die bisherigen Vorschläge gehen also nur solche Orte an, wo man sich einschränken muß. Aber auch selbst da, wo keine solche Einschränkung nöthig ist, wo es weder an guten noch an zahlreichen Sängern fehlt, würde es gut, und der öffentlichen Erbauung sehr zuträglich seyn, wenigstens bisweilen, zur Abwechselung von dem gewöhnlichen Cantaten-Schlendrian abzuweichen. Die Arien und Recitative sind, wie schon erinnert worden, auch selbst in ihrer Vortrefflichkeit nicht von allgemeiner Wirksamkeit. Sie haben besonders in Deutschland noch den Fehler, daß sie selten auf gute Texte componirt sind. Unsere Dichter sind selten geneigt, sich in das Feld der musikalischen Poesie, und am wenigsten der geistlichen zu wagen. Der bisherige schlechte Knabengesang konnte sie auch eben nicht sehr dazu ermuntern, um so weniger, da außer dem Vergnügen an einer guten Ausführung ein solcher Dichter unter uns fast keinen andern Lohn für seine Arbeit zu erwarten hat. Es fehlt dem Kirchencomponisten daher fast immer an guten Texten. Diesem Mangel läßt sich aber ohne allen Nachtheil für die allgemeine Erbauung sehr gut abhelfen, so bald man nicht mehr glaubt, an die gewöhnliche Cantaten-Form gebunden zu seyn. Man muß nehmlich, wie auch schon hin und wieder von einsichtsvollen Männern geschehen ist, sich vorzüglich an die Davidischen Psalmen halten, einzelne Stellen daraus, die gerade einen vollen Sinn und Zusammenhang haben, wählen, und sie als Chöre mit abwechselnden Solostellen componiren. Man erhält durch die eingewebten Solostellen gewisser Maßen einen Ersatz für die Arien, ohne dadurch, wie es durch die weitschweifigen Arien häufig geschieht, ein Auditorium, welches so vermischt wie eine Kirchengemeinde ist, zu ermüden. Die Kürze der Solostellen erleichtert den Vortrag derselben, und macht es möglich, daß sie auch ein Chorist gut singen lernen kann, von dem man selten schon so viel Fertigkeit und Geschmack fordern kann, als zum guten wirksamen Vortrag einer langen, ausführlichen Arie nöthig ist. Es finden sich auch Stellen in den Psalmen, die zu kurzen Recitativen gebraucht werden können, so, daß also dem Wesentlichen nach, alles was an den Cantaten für die Kirche wirklich zweckmäßig ist, durch diese Einrichtung nicht verloren geht, sondern größten Theils, nur abgekürzt, beybehalten werden kann. Der ehemalige Cantor Doles in Leipzig hat hierin verschiedene Versuche gemacht, die nicht ohne guten Erfolg gewesen seyn sollen. Er hat sogar bisweilen gewöhnliche Kirchenlieder genom-

men, und sie auf die vorbeschriebene Weise mit abwechselnden Chören, Solostellen und kurzen Recitativen durchcomponirt. Der gemeine Mann mag gerne, wie schon oben gesagt worden ist, einen bekannten Text haben, der ihm zum Dollmetscher der Musik dienen kann. Psalmen, biblische Sprüche und Kirchenlieder sind von dieser Art. Diese kennt er von Jugend auf, und hat sich so daran gewöhnt, daß sie ihm erbaulicher vorkommen, als die beste Poesie, die er zum ersten Mal hört, und desto weniger verstehen kann, je schöner sie ist. Der gebildetere Zuhörer verliert ebenfalls nichts bey dieser Einrichtung, sondern gewinnt vielmehr. Die biblischen Texte haben in ihrem ehrwürdigen alten Gewande eine Kraft des Ausdrucks, die den Geist der in unsern meisten Cantaten-Poesien liegt, weit übertrifft. Sie sind, besonders in den Psalmen, so lyrisch, so tief empfunden, daß sie der Kenner noch immer selbst unsern besten geistlich-musikalischen Poesien vorziehen kann und muß. Wie vielmehr muß dieses geschehen, da unsere Cantaten-Texte selten gut sind, und es auch aus Mangel an hinlänglicher Uebung unsere Dichter in diesem Fache nicht seyn können? Wir haben nur einen Ramler, der uns einen Tod Jesu, eine Auferstehung und Himmelfahrt gedichtet hat. Wir würden wahrscheinlich diesen einen nicht einmal in solcher Vortrefflichkeit haben, wenn er nicht Gelegenheit gesucht und gehabt hätte, sich vom wahren Wesen der musikalischen Poesie, und von den äussern Formen derselben, die sie für die musikalische Composition brauchbar machen müssen, zu unterrichten. Von unsern neuern Dichtern wissen die wenigsten kaum der äussern Form nach einen Unterschied zwischen einer Arie und Recitativ zu machen, viel weniger den innern Gedanken nach. Was läßt sich unter solchen Umständen von ihnen erwarten, wenn auch hier und da einige geneigt seyn sollten, für die Kirche zu dichten? Gewiß nicht viel, wenigstens nie etwas, das den kraftvollen und erbaulichen biblischen Sprüchen und Psalmen vorgezogen zu werden verdiente.

§. 70.

Die dritte Pflicht eines tüchtigen Cantors besteht in der gewissenhaften Aufsicht über die Organisten und Stadtmusikanten, in so ferne sie zum Personale des Kirchenchors gehören. Kein Geschäft, zu welchem viele Personen erforderlich sind, es sey von welcher Art es wolle, kann gut verrichtet werden, ohne einen Mann an der Spitze zu haben, der das Ganze einrichtet und übersieht, dem folglich alle theilnehmenden Glieder untergeordnet seyn, und in allem, was zur Sache gehört, die pünktlichste Folge leisten müssen. Bey musikalischen Geschäften ist diese Unterordnung so nöthig, und vielleicht in mancher Rücksicht noch nöthiger als bey vielen andern. Die Uebereinstimmung, mit welcher eine Musik von allen einzelnen Gliedern eines Musikchors ausgeführt werden muß, ist so beschaffen, daß ihr fast nichts zu vergleichen ist. Alle einzelne Personen sollen dabey so übereinstimmend wirken, als ob sie eine einzige Person ausmachten. Um eine solche genaue Uebereinstimmung zu erhalten, müssen gewisse Vorschriften befolgt werden, nach welchen die vorgelegten Partien oder Stimmen für den Gesang oder für die begleitenden Instrumente vom ganzen Chore auf einerley Art und Weise auszuführen sind. Je größer die Genauigkeit hierin ist, desto schöner wird die Ausführung und Wirkung einer Musik seyn. Da aber die Begriffe der Menschen überhaupt von allen Dingen sehr verschieden sind, da insbesondere in Dingen die den musikalischen Vortrag betreffen, der eine dieses, der andere jenes jeder nach dem Maße seiner Einsichten, für das Bessere hält, und aus dieser Verschiedenheit der Begriffe, der Meinungen und des Geschmacks nie etwas Uebereinstimmendes herauskommen würde, so muß ein Cantor als Direktor einer Musik die Macht haben, die Art und Weise des Vortrags jedem einzelnen Gliede seines Musikchors vorschreiben zu können, und jedes Glied muß angewiesen seyn, diesen Vorschriften gehörige Folge zu leisten. An allen solchen Orten, wo es um die Kirchenmusik gut steht, ist daher alles, was bey derselben gebraucht wird,

in Rücksicht auf diesen Gebrauch dem Cantor untergeordnet. In der leipziger Ordnung der Schule zu St. Thomas heißt es ausdrücklich: „Der Cantor soll die Inspection über die Organisten, und andere Musikanten, welche auf die zwey Hauptkirchen bestellt, und daselbst aufzuwarten pflegen, haben, und was eines und des andern halber zu erinnern seyn möchte, den Herren Vorstehern der Kirchen, darin die Musik gehalten wird, zu fernerer gebührenden Verfügung jedesmal anmelden.“ Aehnliche Einrichtungen giebt es an mehrern Orten; an vielen andern ist hingegen diese Unterordnung entweder gar nicht vorhanden, oder doch so beschaffen, daß dadurch für die Kirche nichts Gutes bewirkt werden kann. Wenn der Cantor mit dem Organisten und den Stadtmusikanten auf freundschaftlichem Fuß steht, so thun sie allenfalls was er wünscht, und für das Ganze am zuträglichsten hält; im umgekehrten Fall hingegen thut jeder was er will, und es entstehen jene Vexationen, die bekanntlich an so vielen Orten zwischen den Cantoren, Organisten und Stadtmusikanten zum größten Nachtheil des öffentlichen Gottesdienstes herrschen, und schon lange geherrscht haben.

§. 71.

Der Nutzen einer solchen Inspection, besonders über die Organisten, kann sich in vielen Städten noch viel weiter als auf die Kirchenmusik erstrecken. Die kleinen, kümmerlichen Besoldungen, die in den meisten Städten mit den Organistenstellen verbunden sind, machen es durchaus unmöglich, sie mit solchen Männern zu besetzen, die hinlängliche Kenntnisse von der Orgelkunst, und von der zweckmäßigen Anwendung derselben beym öffentlichen Gottesdienste, haben. Wie kann den geistlosen Dudeleyen solcher kenntniß- und geschmacklosen Organisten anders abgeholfen werden, als durch einen tüchtigen einsichtsvollen Cantor, der ihnen entweder Muster, die ihre Fähigkeiten nicht allzu sehr übersteigen, vorschlagen [60]), oder ihnen überhaupt nach und nach wenigstens so viele Begriffe

60) Ueber diesen Umstand finde ich in des Hrn. Capellm. Hillers Nachtrag zu seinem allgemeinen Choral-Melodienbuch eine treffliche Aeußerung, welcher gewiß jeder Freund des musikalischen Gottesdienstes beystimmen wird. „Man erlaube mir (sagt der würdige Verfasser in den nützlichen Anmerkungen für Orgelspieler) hier noch ein treuherziges, gut gemeintes Wort über diesen Umstand. Ihr klagt, lieben Freunde, hin und wieder, über Eure schlechten Orgelspieler. Habt Ihr sie vielleicht schlecht bekommen? Da wäre es wohl gut, wenn man es nicht bey Klagen bewenden ließe, sondern den schlechten Orgelspieler je eher je lieber in einen bessern umzuschaffen suchte. Jeder, den nicht der Himmel im Zorn in so ein Amt gesetzt hat, kann es werden, wenn er die Mittel dazu in Händen hat. Ein einziges gutes Buch, eine mäßige Sammlung guter Muster kann ihn dazu machen. Aber zu Anschaffung derselben ist, wie gesagt, der Organist, der Schulmeister zu arm. Wäre es nicht weise, nicht patriotisch, wenn man aus dem Kirchenvermögen mit dazu erforderlicher Bewilligung, so viel zu erübrigen, oder durch andere, oder durch andere gutgesinnte Menschen zusammen zu bringen suchte, daß nach und nach für den Orgelspieler eine kleine Bibliothek angeschafft würde, die als Inventarium bey der Kirche bliebe? Mancher gute Mann, manche gute Frau würde sich dadurch ein rühmlicher Denkmal stiften, als durch ein grünes oder blaues Behängsel von Wolle oder Seide, mit goldenen oder silbernen Franzen, an Plätzen, die auch ohne Behängsel wären, was sie seyn sollen. Oder will man, muß man in so nützlichen Dingen immer auf Befehl warten?“ Warum sollte ein solcher Wunsch nicht an den meisten Orten erfüllt werden können? Könnte man nicht, wo das Kirchenvermögen nicht zureichen wollte, um einen an sich so geringen Aufwand zu machen, sogar zur öffentlichen Ermunterungen von den Kanzeln seine Zuflucht nehmen, und, wenn diese öffentliche Ermunterung zweckmäßig eingerichtet wäre, wenn einer Gemeinde die Nothwendigkeit und der Nutzen eines so kleinen Aufwandes gehörig vorgestellt würde, sollte wohl irgend ein nur einiger Maßen vermögendes Glied derselben nicht gerne seinen Groschen dazu beytragen? Oder will man erst auf höhern Befehl warten? Kann man das Gute, das Nützliche nicht von selbst thun? Auch solche höhere Befehle in ähnlichen Angelegenheiten sind schon vorhanden. In der Märkischen Visitations und Consistorial-Ordnung heißt es von den Currende- und Chorschülern: Weil die Schüler eines Theils arme Gesellen sind,

vom guten Gebrauch der Orgel beybringen kann, daß sie einsehen lernen, nicht jede Dudeley sey Orgelspiel, und erreiche den Zweck, weßwegen die Orgel bey den Versammlungen der christlichen Gemeinde gespielt werden soll. Sind sie einer solchen Ueberzeugung durch Begriffe nicht fähig, so muß ihnen befohlen werden, was sie zu thun haben, damit sie, da sie die Gemeinde doch nun einmal nicht erbauen können, sie wenigstens nicht mehr stören. Ein wirklich geschickter Organist hat keine Aufsicht nöthig. Durch das Studium seines Instruments, welches von so großem Umfang ist, und so ausgebreitete tiefe Kenntniß der Harmonie erfordert, ist er so weit gekommen, alles was schön und achtungswürdig an der Kunst ist, so lieb zu gewinnen, daß er gerne freywillig, ohne aus einer auferlegten Pflicht dazu verbunden zu seyn, mit dem ebenfalls geschickten Cantor gemeinschaftlich zur Verschönerung und Verherrlichung des musikalischen Gottesdienstes beytragen werd. Aber die ungeschickten und eingebildeten Organisten, denen am Verfall der Kunst nichts gelegen ist, weil sie sie weder kennen noch lieben, welche glauben, ihre Pflicht mit auswendig gelernten Stücken im schlechtesten unedelsten Geschmack zu erfüllen, welche entweder aus Unwissenheit oder aus Einbildung ein unordentliches, wildes Getöse für kunstreich, den simpeln, erbaulichen Orgelstyl hingegen für geringfügig halten, diese sind es, welche durch strenge Aufsicht in Zucht und Ordnung gehalten werden müssen, wenn der Gottesdienst durch sie nicht geschändet, und der gebildetere Theil der versammelten Christen geärgert werden soll.

§. 72.

Von den übrigen Musikern, welche noch bey einer Kirchenmusik gebraucht werden müssen, ist diejenige allgemeine Kenntniß der Kunst, die vom Cantor und Organisten gefordert wird, nicht zu verlangen; aber ein jeder soll und muß eines gewissen Instruments so mächtig seyn, daß er eine ihm vorgelegte Stimme reinlich und der Vorschrift gemäß herausbringen kann. Wer dazu nicht im Stande ist, muß im Kirchenchore gar nicht aufgenommen werden. Denn ein solcher kann nicht nur nichts gut machen, sondern verdirbt sogar noch das, was andere gut machen könnten[61]). Wo die Stadtmusikanten so beschaffen sind, daß sie obige wenige Forderungen nicht einmal erfüllen können, ist sehr zu rathen, daß man in der Kirche alle Instrumentalbegleitung außer der Orgel, weglasse, und sich auf bloßen Chorgesang einschränke. Sonst ist nicht zu läugnen, daß auch hierin ein guter Cantor vieles verbessern kann, wenn er die Zeit dazu hat, und wenn die Stadtmusikanten angewiesen sind, seinen Vorschriften in musikalischen Dingen zu folgen.

und keinen freyen Tisch haben; so sollen die Pfarrer die Leute in Predigten adhortiren, daß sie den armen fleissigen Knaben, die vor den Thüren die Almosen suchen, mildiglich nach ihrem Vermögen geben; Müssiggänger und schulflüchtige Bettelbuben aber hinwegweisen." Können die Pfarrer nicht auch ohne höhern Befehl die Leute adhortiren, daß sie einige Groschen beytragen mögen, um den kümmerlich besoldeten Organisten die Mittel zu verschaffen in der christlichen Versammlung erbaulich und feyerlich spielen zu können? Selbst zum Unterhalt der Kirchen- und Schulbedienten sind, wenn es die Nothwendigkeit erforderte, Neben-Collecten auszuschreiben verordnet worden, wie man in der Magdeburgischen General-Steuer- und Consumtions-Ordnung von 1686. (s. Mylii corp. const. Magdeb.) sehen kann; warum sollte es nicht eben sowohl zu den Bedürfnissen der Kirche und der ganzen Gemeinde geschehen können?

61) In aliis Musicis sufficit peritia suae vocis seu instrumenti. Unde his consequens est, imperitos plane non esse admittendos, quippe non ipsi solum errant, sed et suis erroribus reliquos adjuvantes a recta notarum, toni et mensurae via abducunt, ac scandalum et nauseum coetui fidelium, inprimis vero peritis auribus praebent, et sic tantum abest, ut ejusmodi musicâ alias ad Dei gloriam introducta animos ad devotionem moveant, ut potius risum et loquacitatem excitent &c. *Kuhnau* de Jur. Musicor. ecclesiasticor. cap. III.

§. 73.

Aus allem, was bisher über die Mittel gesagt worden ist, wodurch unsere Kirchenmusik verbessert werden kann, ergiebt sich so viel, daß die Schwierigkeiten dabey nicht so groß, wie man gewöhnlich glaubt, am wenigsten aber unüberwindlich sind. Ein tüchtiger Cantor kann für jeden Ort fast ganz allein bewerkstelligen, was sich ohne einen solchen Mann, auch mit dem größten Kostenaufwande nicht bewerkstelligen lassen würde; nur muß man ihm gehörige Zeit lassen, nicht zu viel auf einmal von ihm verlangen, und ihn in seiner Thätigkeit nicht nur nicht hindern, sondern vielmehr von allen Seiten durch Ermunterungen, Rath und That unterstützen. Wenn in den Schulen der allgemeine Musikunterricht wieder eingeführt wird, wenn die Schullehrer den Schülern nicht nur vergönnen, neben andern Schulstudien auch einige Stunden auf die Uebung im Gesange zu verwenden, sondern sie selbst dazu ermuntern, so wird nicht nur unser Kirchengesang bald wieder werden was er war, sondern es werden sich auch bald Stimmen in hinreichender Anzahl finden, die einer solchen Ausbildung fähig sind, daß sie mit Nutzen zur Bestellung der Figuralmusik in den Kirchen gebraucht werden können. Das Wohlgefallen, die Erbauung und die Achtung der Christen wird durch den immer mehr verschönerten, feyerlichen und prächtigen öffentlichen Gottesdienst so vermehrt werden, daß gerne jedermann nach Vermögen zur Aufrechthaltung so nützlicher Anstalten beytragen wird. Das Sängerchor wird seinen nothwendigen Unterhalt immer besser finden, je mehr es sich bildet, und zur Erhöhung der Andacht in der Kirche brauchbarer wird. Es werden aus so gebildeten Chören wieder neue tüchtige Cantoren entstehen, die sich mit ihren Kenntnissen und mit ihrem Geschmack wieder anderwärts nützlich machen und sie immer weiter verbreiten können. So wird endlich nach und nach die heilige Musik wieder emporkommen, und die mit ihrem wahren Gebrauch unzertrennlich verbundene Kraft wieder erhalten, das Volk zur Tugend, dem einzigen Mittel aller wahren bürgerlichen Glückseligkeit zu entflammen, Andacht, heilige Ehrfurcht, Feyerlichkeit und Pracht wieder in die Versammlung der Christen zu bringen, unsern Religionsübungen Leben, und dem ganzen Gottesdienste seine Würde wieder zu geben. Unsere Geistlichen werden fühlen, daß eine wahre, ächte Kirchenmusik die Andacht nicht störe, sondern vielmehr befördere, und werden, wenn ihnen wahre wirksame Gottesverehrung selbst am Herzen liegt, nicht wieder Anlaß zu einem ähnlichen Befehl geben, wie ihn **Friedrich Wilhelm**, König von Preussen im Jahre 1739 an die Prediger seines Landes ergehen lassen mußte, worin es heißt: die Prediger sollen in ihrem Eifer gegen die Musik nicht zu weit gehen [62]). Kein **Muscov**, kein **Gerber** wird unter ihnen ferner seine Stimme erheben, um die Kirche einer so großen Zierde zu berauben, wie die heilige Musik ist. Sie werden unsern **Luther** nachahmen, der durch seine Reformation die Künste nicht zu Boden schlagen, sondern sie gerne, sonderlich die Musik im Dienste deß sehen wollte, der sie gegeben und geschaffen hat. So werden wir durch das vereinte Bestreben aller, denen die Beförderung und Verschönerung öffentlicher Gottesverehrungen Pflicht ist (und wem ist sie es nicht?) in unsern Tempeln bald wieder eine Musik erschallen hören, von welcher **Klopstock** singt:

Kraftvoll, und tief dringt sie ins Herz! Sie verachtet
Alles, was uns bis zur Thräne nicht erhebet!
Was nicht füllet den Geist mit Schauer,
Oder mit himmlischem Ernst.

62) S. *Mylii* corp. constitut. March. Contin. I.

Unsere Chöre werden bald wieder werden, was sie seyn sollen, und wie sie eben der Dichter in seiner Ode: die Chöre so vortrefflich mahlt:

Himmlischer Ernst tönet herab mit des Festes
Hohem Gesang. Prophezeihung und Erfüllung
Wechseln Chöre mit Chören. Gnade!
Singen sie dann und Gericht!

Ach von des Sohns Liede beseelt, von der Heerschaar
Sions entflammt, erheben sie ihr Loblied!
Eine Stimme beginnet leise,
Eine der Harfen mit ihr.

Aber es tönt mächtiger bald in dem Chor fort!
Chöre sind nun im Strom schon des Gesanges!
Schon erzittert das Volk, schon glüht
Feuer des Himmels in ihm! —

Diese Pracht und Herrlichkeit der heiligen Musik wird unsere Tempel bald wieder eben so anfüllen, als sie seit einiger Zeit durch die Vernachlässigung alles Schönen und Wirksamen immer leerer geworden sind.

Beschluß.

(Ich weiß diese Abhandlung nicht besser zu beschließen, als mit Luthers Lobrede auf die Musik. Sie enthält so herzliche Ermahnungen zum fleißigen Studium dieser schönen Kunst, und zu deren Anwendung beym Gottesdienste, daß dadurch alles, was ich darüber gesagt habe, aufs kräftigste bestätigt wird. Sollte man nicht hoffen, daß das Wort eines solchen Mannes, dem wir so viel zu danken haben, auch in dieser Sache etwas gelten würde? Merkwürdig ist, daß man diese vortreffliche Epistel in keiner Ausgabe von Luthers sämmtlichen Schriften findet, und daß sie wahrscheinlich für uns verloren seyn würde, wenn sie nicht in Melanchthons Orationen und zwar in den Straßburger Ausgaben von 1544 und 1559 aufbehalten worden wäre. Ob diese Epistel ursprünglich Lateinisch oder Deutsch geschrieben worden, ist schwer zu bestimmen. In den erwähnten Orationen Melanchthons ist sie Lateinisch abgedruckt; man hat aber auch eine Deutsche Ausgabe, die der Sprache nach von Luther selbst herrühren muß, und welche er, wie ich irgendwo gelesen habe, an die Kirchenthüren zu Wittenberg öffentlich hat anschlagen lassen, um auf diese Weise seinen Wunsch, die Kirchenmusik in der besten Aufnahme zu sehen, recht allgemein bekannt zu machen. Diese Deutsche Ausgabe ist es, welche hier in ihrer alten kräftigen Sprache ganz unverändert nach einem alten Exemplar abgedruckt wird. Man wird daraus sehen, daß Luther nicht bloß auf den Choralgesang, sondern mit dem wärmsten Eifer auf den Gebrauch der künstlichen Musica, das heißt, der Figuralmusik dringt.)

Encomion Musices.

Allen Liebhabern der freyen Kunst Musica wünsch ich Doctor Martinus Luther, Gnad und Fried, von Gott dem Vatter und unserm Herrn Jesu Christ.

Ich wolt von Herzen gerne diese schöne und künstliche Gabe Gottes, die freye Kunst der Musica hoch loben und preisen, so befinde ich, daß dieselbige also viel und grosse nütze hat, und also eine herrliche und edle Kunst ist, deß ich nicht weiß, wo ich dieselbe zu loben anfahen oder aufhören soll, oder auf was Weise und Form ich sie also loben möge, wie sie billich zu loben und von jederman thewr und werth zu achten ist, und werde also mit der reichen Fülle des Lobs dieser Kunst vberschüttet, daß ich sie nicht gnugsamb erheben und loben kann, denn wer kan alles sagen und anzeigen, was hiervon möchte geschrieben und gesagt werden? Und wenn schon einer alles gern sagen und anzeigen wollte, so würde er doch vieler stück vergessen, vnd ist in Summa vnmüglich, daß man diese edle Kunst gnugsamb loben oder erheben könne oder möge.

Erstlichen aber, wenn man die Sache recht betrachtet, so befindet man, daß diese Kunst von Anfangs der Welt allen und jeglichen Creaturen von Gott gegeben, vnd von Anfang mit allen geschaffen, denn da ist nichten nichts in der Welt, daß nicht ein Schall und laut von sich gebe, Also auch, daß auch die Lufft, welche doch an jhr selbs vnsichtbarlich vnd unbegreiflich, darinnen am aller wenigsten Musica, das ist, schönes Klangs und Lauts, vnd ganz stum vnd vnlautbar zu sein scheinet, Jedoch, wenn sie durch was beweget und getrieben wirdt, so gibt sie auch ihre Musica, ihren Klang von sich, und die zuvor stum war, dieselbige fehet denn an lautbar und eine Musica zu werden, daß mans alsdenn hören vnd begreiffen kan, die zuvor nicht gehöret noch begreiflich war, durch welches der Geist wunderbarliche vnd grosse Geheimnus anzeiget, davon ich jetzund nicht sagen will.

Zum andern, ist der Thieren, vnd sonderlich der Vogel Musica, Klang und Gesang noch viel wunderbarlicher, Ach wie eine herrliche Musica ists, darmit der Allmechtige Herr im Himmel seinen Sangmeister, die liebe Nachtigal, sampt ihren jungen Schülern, vnd so viel tausentmal Vögel in der Luft, begnadet hat, da ein jedes Geschlecht seine eigene Art von Melodey, seine herrliche süsse Stimm vnd wunderliche Coleratur hat, die kein Mensch auf Erden begreiffen kann: wie denn der König David, der köstliche Musicus, welcher auf seinem Psalter vnd Seittenspiel, lauter Göttlichen Gesang singet vnd spielet, selbst bezeuget, vnd mit grosser Verwunderung vnd freudigem Geist von dem wunderbarlichen Gesang der Vögel, am 104. Psalm weissaget vnd singet, da er also spricht: Auff denselben sitzen die Vogel des Himmels, vnd singen unter den Zweigen.

Was soll ich aber sagen von deß Menschen Stimme, gegen welcher alle andere Gesänge, Klang vnd Laut, gar nicht zu rechnen sind, denn dieselbigen hat Gott mit einer solchen Musica begnadet, daß auch im dem einigen seine vberschwengliche vnd vnbegreiffliche Güte vnd Weißheit nicht kann noch mag verstanden werden. Denn es haben sich wohl die Philosophi vnd gelerten Leut hart beflissen vnd bemühet, dieses wunderbarlich Werk vnd Kunst der Menschlichen Stimme zu erforschen und begreiffen, wie es zugieng, daß die Lust durch eine solche kleine vnd geringe Bewegung der Zungen, vnd darnach auch noch durch eine geringere Bewegung der Kelen oder des Halses, also auff mancherley Art und Weise, nach dem, wie es durch das Gemüt geregieret vnd gelenket wirdt, auch also krefftig vnd gewaltig, Wort, Laut, Gesang vnd Klang von sich geben könne, daß sie so fern vnd weit, geringes herumb, von jedermann vnterschiedlich, nicht allein gehört, sondern auch verstanden und vernommen wird. Sie haben sich aber das zu erforschen allein vnterstanden, aber doch nicht erforschet, Ja es ist auch noch keiner nicht kommen, welcher hette können sagen und anzeigen, wovon das Lachen des Menschen (denn vom weinen will ich nichts sagen) komme, vnd wie es zugehe, daß der Mensch lachet, deß verwundern sie sich, darbey bleibts auch, und können nicht erforschen, das aber, von der vnmeßlichen Weißheit Gottes in dieser einigen Creatur, wollen wir den, so mehr Zeit, denn wir haben, zu bedenken befehlen, ich habs allein kürtzlich wollen anzeigen.

Nun solte ich auch von dieser edlen Kunst nuß sagen, welcher also groß ist, daß ihn keiner, er sey so beredt als er wolle, gnugsam erzehlen mag, das einige kan ich jetzt anzeigen, welches auch die Erfahrung bezeuget, dann nach dem heiligen Wort Gottes, nichts nicht so billich, vnd so hoch zu rühmen und zu loben, als eben die Musica, Nemblich, auß der vrsach, daß sie aller Bewegung des Menschlichen Hertzen (von den vnvernünftigen Thieren will ich jetzt nichts sagen) ein Regiererin, ihr mechtig vnd gewaltig ist, durch welche doch offtmals die Menschen, gleich als von ihrem Herren, regiert vnd vberwunden werden.

Denn nichts auff Erden krefftiger ist, die traurigen frölich, die frölichen traurig, die verzagten hertzenhaftig zu machen, die hoffertigen zur Demut zu reitzen, die hitzige vnd vbermessige Liebe zu stillen vnd dempffen, den Neid vnd Haß zu mindern, vnd wer kann alle Bewegung des Menschlichen Hertzen, welche die Leute regieren, vnd entweder zu Tugent oder zu Laster reitzen vnd treiben, erzehlen, dieselbige Bewegung des Gemüts, im Zaum zu halten, vnd zu regiren, sage ich, ist nichts krefftiger, denn die Musica. Ja der heilige Geist lobet und ehret selbst diese edle Kunst, als seines eigenen Ampts Werckzeug, in dem, daß er in der heiligen Schrifft bezeuget, daß seine Gaben, das ist, die Bewegung vnd Anreitzungen zu allerley Tugent, vnd guten Werken, durch die Musica, den Propheten gegeben werden, wie wir denn im Propheten Elisa sehen, welcher, so er weissagen soll, befilht er, daß man ihm ein Spielmann bringen soll, vnd da der Spielman auf der Seiten spielet, kam die Hand des Herrn auf ihn ꝛc. wiederumb zeuget die Schrifft, daß durch die Musica der Satan, welcher die Leute zu aller Untugent vnd Laster treibet, vertrieben werde, wie denn im Könige Saul anzeigt wirdt, vber welchen, wenn der Geist Gottes kam, so nam David die Harffen, vnd spielet mit seiner Hand, so erquicket sich Saul, vnd ward besser mit ihm, vnd der böse Geist wich von ihm. Darumb haben die heiligen Väter, vnd die Proheten nicht vergebens das Wort Gottes in mancherley Gesänge, Seitenspiel gebracht, darmit bey der Kirchen die Musica alzeit bleiben solte, daher wir denn so mancherley köstliche Gesänge vnd Psalm haben, welche beyde mit Worten, vnd auch mit dem Gesang vnd Klang, die Hertzen der Menschen bewegen. In den vernünftigen Thieren aber, Seitenspielen vnd andern Instrumenten, da höret man allein den Gesang, Laut vnd Klang, ohne Red vnd Wort, dem Menschen aber ist allein, vor den andern Creaturen, die Stimme mit der Rede gegeben, daß er solt können vnd wissen, Gott mit Gesängen vnd Worten, zugleich zu loben, Nemblich, mit dem hellen, klingenden Predigen, vnd rühmen von Gottes Güte vnd Gnade, darinnen schöne Wort, vnd lieblicher Klang, zugleich würde gehöret.

Wenn aber einer die Menschen gegen einander helt, vnd eines jeden Stimme betrachtet, so befindet er, wie Gott so ein herrlicher vnd manchfeltiger Schöpffer ist, in den Stimmen der Menschen auszutheilen, wie so ein grosser Vnterscheid der Stimme vnd Sprache halben, vnter den Menschen ist, wie hierinnen einer dem andern also weit vberlegen. Denn man sagt, daß man nicht zween Menschen könne finden, welche gantz gleiche Stimme, Sprach, vnd Ausrede haben möchten, vnd obgleich einer sich, auff des andern weise, mit hohem Fleiß gibet, vnd ihm gleich sein, vnd wie der Aff, alles nachthun will. Wo aber die natürliche Musica, durch die Kunst gescherfft und polirt wirdt, da sihet und erkennet man erst zum Theil (denn gentzlich kans nicht begriffen noch verstanden werden) mit grosser Verwunderung, die grosse vnd vollkommene Weißheit Gottes, in seinem wunderbarlichen Werk der Musica, in welcher vor allem, das seltzam vnd wol zu verwundern ist, das einer eine schlechte Weise oder Tenor (wie es die Musici heissen) hersinget, neben welcher drey, vier oder fünff andere Stimmen auch gesungen werden, die umb solche schlechte einfeltige Weise oder Tenor, gleich als mit jauchtzen gerings herumbher, umb solchen Tenor spielen, vnd springen, vnd

mit mancherley Art vnd Klang dieselbige Weise wunderbarlich zieren vnd schmücken, und gleich wie einen himmlischen Tantzreyen führen, freundlich einander begegnen, vnd sich gleich Hertzen vnd lieblichen vmbfangen, Also daß diejenigen, so solches ein wenig verstehen, vnd dadurch bewegt worden, sich des hefftig verwundern müssen, vnd meynen, daß nichts seltzamers in der Welt sey, denn ein solcher Gesang, mit viel Stimmen geschmückt. Wer aber darzu kein Lust noch Liebe hat, vnd durch solch lieblich Wunderwerk nicht beweget wirdt, das muss warlich ein grober Klotz seyn, der nicht werth ist, daß er solche liebliche Musica, sondern das wüste wilde Eselgeschrey deß Chorals, oder der Hunde oder Sewe Gesang vnd Musica höre.

Was soll ich aber viel sagen, Es ist die Sach vnd der Nutz dieser edlen Kunst viel grösser vnd reicher, denn daß es also in einer kürze möge erzelt werden, Darumb will ich jederman, vnd sonderlich jungen Leuten diese Kunst befohlen, vnd sie hiemit ermahnet haben, dass sie ihnen diese köstliche nützliche vnd fröliche Creatur Gottes theur, lieb vnd werth seyn lassen, durch welcher Erkenntnus, vnd fleissige Vbung sie zu Zeiten böse Gedanken vertreiben, vnd auch böse Geselschaft vnd andere Vntugend vermeiden können: Darnach daß sie sich auch gewehnen, Gott den Schöpffer in dieser Creatur zuerkennen, zuloben vnd preisen, vnd diejenigen, so durch Vnzucht verderbet, vnd dieser schönen Natur vnd Kunst (wie denn die vnzüchtigen Poeten auch mit ihrer Natur vnd Kunst thun) zu schendlicher, toller vnzüchtiger Liebe missbrauchen, mit allem Fleiß fliehen vnd vermeiden, vnd gewiß wissen sollen, daß solche der Teufel wieder die Natur also treibet, welche Natur, dieweil sie allein Gott, den Schöpffer aller Creaturen mit solcher edlen Gabe soll vnd will ehren vnd loben, so werden diese vngeratene Kinder vnd Wechselbälge durch den Satan darzu getrieben, daß sie solche Gabe, Gott dem HErrn nehmen vnd rauben, und damit dem Teufel, welcher ein Feind Gottes, der Natur, vnd dieser lieblichen Kunst ist, ehren vnd damit dienen, Hiemit will ich euch alle Gott dem HErrn befohlen haben. Geben zu Wittemberg, im 1538. Jahre.

Allgemeine

Geschichte der Musik.

Erstes Kapitel.

Von der Einführung der Musik in die christliche Kirche bis auf den Tod Gregors des Großen.

Erster Abschnitt.

Zustand der Musik in den ersten 6 Jahrhunderten nach der Entstehung und Verbreitung der christlichen Religion bey verschiedenen Völkern.

I. Bey den Römern.

§. 1.

Daß der Zustand der wissenschatlichen und sittlichen Bildung eines Volks ein Maßstab sey, nach welchem die Fortschritte eben dieses Volks in einzelnen Fächern der Wissenschaften und Künste mit mehrerer Sicherheit bestimmt werden können, als sich aus den vorhandenen Nachrichten der Geschichtschreiber würde thun lassen, ist schon im ersten Bande dieser Geschichte bemerkt worden, und wird überhaupt nicht leicht von jemand, der auf die Verhältnisse, worin die Anwendung unserer Kenntnisse und Künste mit unsern sittlichen Gefühlen stehen, aufmerksam gemacht ist, bezweifelt werden. Insbesondere ist dieß der Fall mit der Musik. Sie als Sprache des Gefühls, als Aeußerung der Empfindungen, von welchen der Mensch durchdrungen ist, muß nothwendig die Sprache eben dieser Empfindungen annehmen, oder sie ist noch gar keine Musik, sondern bloß leerer, nichts sagender Schall. Weß das Herz voll ist, geht der Mund über, das heißt: was der Mensch im Innern denkt und empfindet, muß er durch Reden, Singen oder Handlungen äußern, wenn Beyspiele oder Umstände ihn nicht so verbildet haben, daß er im Stande ist, andere Gesinnungen und Gefühle zu heucheln, als wirklich in ihm liegen, eine Art von Heucheley, die doch nie von ganzen Völkern, sondern höchstens von einzelnen Gliedern derselben vermuthet werden kann.

Die Beschaffenheit der wissenschaftlichen und sittlichen Cultur muß also nothwendig auf die Beschaffenheit der Künste eines Volks schließen lassen. Diejenige Nation, deren Lage von solcher Art ist, daß sie sich vorzüglich mit den Künsten und Uebungen des Kriegs beschäftigen muß, wird ohne Zweifel allen ihren Unterhaltungen und Ergeßlichkeiten, selbst ihren gottesdienstlichen Feyerlichkeiten das Gepräge der Hauptbeschäftigung mehr oder weniger ausdrücken. Kriegslieder, mit Trommeln, Pauken und andern betäubenden Instrumenten dieser Art begleitet, werden ihre liebste und angenehm-

ste Musik seyn. Eine andere im Besitz ihres Landes schon mehr gesicherte, und von ihren Nachbaren weniger beunruhigte Nation, die der häuslichen und geselligen Glückseligkeit ungestört genießen kann, wird auch bald anfangen, die aus diesem ruhigern Zustande entstehenden sanftern Gefühle zu erhalten, und alle Handlungen ihres Lebens damit zu bezeichnen. Trommeln und Pauken und andere bloß lärmende Instrumente, womit sich der kriegerisch Gesinnte zu betäuben und zu Muth und Wuth zu entflammen sucht, werden in ihr eine zu grausenvolle Erschütterung erregen, als daß sie diese nicht gerne mit sanften Flöten oder eben so sanften Saiteninstrumenten vertauschen sollte. Die in Weichlichkeit, Wollust, und in alle damit vergesellschaftete Ausschweifungen versunkene Nation wird ihren Gesang zu Sirenengesang, ihre Poesie zur Dollmetscherin ihrer zügellosen und wollüstigen Begierden, und ihre Mahlerey zur schamlosen Darstellerin schändlicher, reine Sitten und Empfindungen beleidigender Figuren machen. So werden die redenden und darstellenden Künste jederzeit und überall das Gepräge und den Charakter der herrschenden Sitten und Empfindungen annehmen, und nach Beschaffenheit derselben entweder zum Ausdruck der höchsten edelsten Schönheit emporsteigen, oder gemißbraucht und verunedelt werden, folglich zum Ebenbild ihrer Entehrer heruntersinken. Dieß lehrt die Geschichte aller Zeiten, die wir kennen; dieß müßte uns schon die gesunde Vernunft lehren, wenn auch keine Geschichte zum Beweise desselben dienen könnte. Bey allen merkwürdigen Nationen der Erde sind die Künste, welche die Darstellung menschlicher Gefühle zum Gegenstande haben, mit den Sitten und Wissenschaften gestiegen oder gefallen, so wie sie noch ferner bey allen jetzigen und künftigen Nationen steigen und fallen werden.

§. 2.

Der Zustand der wissenschaftlichen Cultur des zur Zeit der ersten Entstehung und Verbreitung der christlichen Religion herrschenden Römischen Staats war, von einigen Seiten betrachtet, sehr glänzend. Die Regierung des **Augustus**, unter welcher Christus geboren wurde, war gelind und gerecht. **Augustus** selbst war ein Freund der Gelehrsamkeit und der Gelehrten, und man hält insgemein dafür, daß die Zeit seiner Regierung für Wissenschaften und Künste ein goldenes Zeitalter gewesen sey. Die fast uneingeschränkte Freyheit zu denken, gab dem menschlichem Geiste einen besondern Schwung. Feinheit des Geschmacks und sinnreicher, fruchtbarer Witz herrschen daher in allen Schriften, die uns aus diesem Zeitraume übrig geblieben sind, sie mögen ins Fach der Dichtkunst, Beredsamkeit oder der Geschichte gehören. Selbst den bildenden Künsten schreibt man in diesem Zeitraume den Ausdruck des Wahren und Schönen noch in der höchsten Vollkommenheit zu. Allein dieser glänzende Zustand dauerte nicht lange. Unter den folgenden Kaisern gerieth das Römische Reich selbst nach und nach immer mehr in Verfall, und mit demselben die Wissenschaften. **Nerva**, **Trajan** und mehrere ihrer Nachfolger suchten zwar, sowohl dem zerrütteten Reich als den gesunkenen Wissenschaften durch mancherley Mittel aufzuhelfen; unter dem **Hadrian** und bey den ersten **Antoninen** erhielten die berühmten Philosophen und Lehrer der Beredsamkeit, nicht nur in Rom, sondern auch in Athen und Alexandrien, so wie in den übrigen Provinzen ansehnliche Besoldungen, und wurden häufig zu hohen Ehrenstellen erhoben; aber alle diese Mittel konnten die Krankheiten nicht heilen, woran sowohl das Reich als die Wissenschaften danieder lagen. Die Griechische Philosophie wurde mit Fabeln verwebt, die sie alles nützlichen Einflusses aufs Leben beraubte; die Beredsamkeit, vormals als die erste aller Künste und Wissenschaften verehrt, artete in Sophisterey aus, erniedrigte sich zur Schmeichlerin der Ueppigkeit und verwöhnter Ohren, oder verstummte unter dem **Marcus Aurelius** fast gänzlich. Alle übrigen Kenntnisse und Künste wurden vom Strome

mit fortgerissen, erkrankten an ähnlichen innerlichen Gebrechen, bis sie endlich allen Werth und nützlichen Einfluß verloren hatten, oder gänzlich dahin starben.

§. 3.

So wie es dem Reiche, den Wissenschaften und Künsten erging, so erging es auch den Sitten. Die mit Aberglauben und tausend Thorheiten verwebte Philosophie, die in diesem Zeitraume durch mancherley Secten erhalten und verbreitet wurde, war nicht fähig, dem eingerissenem Sittenverderbniß Einhalt zu thun. Die zur feilen Dienerin und Schmeichlerin der Leidenschaften herabgesunkene Beredsamkeit fand es ihrem damaligem Interesse nicht zuträglich, Leidenschaften zu bekämpfen, Entsagung und Aufopferung sinnlicher Begierden zu predigen, und dadurch auf Ausübung sittlicher Pflichten zu wirken. Endlich war eine Religion wie die heidnische, voll des lächerlichsten Aberglaubens, und bloß von Menschen nach Einfällen, Launen und Leidenschaften gebildet, unmöglich im Stande wahre Sittlichkeit und Tugend unter ihren Anhängern zu erzeugen. Die Begriffe, welche sie von der Gottheit gab, waren niedrig und unanständig, von einem Leben nach dem Tode wußte sie nichts zuverlässiges, und die Belohnung für die Erfüllung unserer Pflichten suchte sie in der Befriedigung irdischer Wünsche. Einige ihrer Götter wurden sogar in ihren Tempeln durch Unzucht verehrt, und was für Schandthaten in ihren so genannten Mysterien, einer Art geheimen Gottesdienstes, vorgingen, ist bekannt genug. Alles dieses konnte keine Sittlichkeit, keine Tugend befördern, sondern mußte vielmehr jeden noch vorhandenen Keim derselben gänzlich zerstören. Eine solche Religion war ein Beförderungsmittel des Lasters, aber kein Hinderniß desselben. Daher wurde bey ihren Anhängern die Hurerey und jede Art unreiner Lüste nicht einmal für schändlich gehalten. Grausamkeit und Härte gegen überwundene Feinde, gegen Knechte oder andere Untergebene, das unmäßige Vergnügen an den in dieser Zeitperiode üblichen meistens sehr grausamen Schauspielen, so wie eine Menge anderer sittlichen Gebrechen, wurden sämmtlich in dieser Religion gerechtfertigt, oder vertrugen sich wenigstens damit. Aus solchen Handlungsweisen, aus solchen Begriffen von Pflichten gegen Gott und Menschen erzeugen sich keine Gefühle, durch deren Darstellung Künste veredelt werden, oder auf Verbesserung der Sittlichkeit und auf Vermehrung der Glückseligkeit unter den Menschen wirken können. Man kann daher aus allen den angegebenen Umständen zusammen genommen, mit dem höchsten Grad von Wahrscheinlichkeit schließen, daß insbesondere die Musik als Darstellerin menschlicher Empfindungen und Gemüthszustände, als eigentliche Sprache des menschlichen Herzens in diesem Zeitraume eine eben so verfallene, so verworfene und für das Leben unnütze oder gar schädliche Kunst war, als es andere Wissenschaften und Künste gewesen sind. Dieß war sie wenigstens ihrer Anwendung und Wirkung nach, sie mag übrigens als menschliche Fertigkeit betrachtet, so ausgebildet gewesen seyn als sie wolle.

§. 4.

Aber auch diese Art der Ausbildung ist noch zu bezweifeln. Wir wissen zwar, daß es in Rom so wenig vor als nach der Verbreitung der christlichen Religion an Ermunterungen zur Ausübung sowohl der Vocal- als Instrumental-Musik gefehlt hat; wir kennen den Tigell, der gerade in dem goldenem Zeitalter der Künste in Rom für einen so großen Sänger gehalten wurde; wir wissen, daß alle sowohl gottesdienstliche als weltliche Feste in Rom nie ohne Musik waren, daß sogar selbst Kaiser diese Kunst ausgeübt haben; wir wissen aber auch, und die Zeugnisse darüber sind schon im ersten Bande dieser Geschichte (Kap. V.) angeführt worden, daß sie aller dieser Ermunterungen, alles Aufwandes ungeachtet, welchen die Römer bey ihren Theatern, Götterfesten, Leichenbegängnissen und häuslichen Ergetzlichkeiten um ihrentwillen machten, dennoch nie recht arten wollte. Es lassen sich

mancherley Ursachen dieser Erscheinung angeben. Die beständigen Kriege, welche die Römer von der ersten Gründung ihrer Republik an zu führen hatten, konnten die Kultur einer so sanften Kunst des Friedens, wie die Musik ist, unmöglich begünstigen. Trommeln, Pauken, Castagnetten, und andere solche lärmende Instrumente, die in einer so kriegerischen Lage nothwendig ihre Lieblingsinstrumente gewesen seyn müssen, haben die Ausbildung der Kunst nie befördert und werden sie nicht befördern. Sie betäuben bloß, und machen das Ohr unfähig, sanftere Töne zu empfinden, nicht zu gedenken, daß sie der innern Verwebung der Töne und den Modulationen, wodurch erst eigentliche Musik entsteht und entstehen kann, durchaus im Wege stehen. Als der Römer anfing die eroberte Beute seiner auswärtigen Legionen ohne eigne Mühe und Arbeit zu genießen, nahm sehr bald der unmäßigste Luxus so überhand, daß wiederum an keine innere Ausbildung der Kunst gedacht werden konnte, weil sie unter solchen Umständen nicht zur Darstellung seiner sittlicher Gefühle, oder zur bescheidenen Verschönerung häuslicher und öffentlicher Feste gebraucht wurde, sondern bloß dienen mußte, die verschwenderische Pracht und Herrlichkeit des stolzen Römers auszuposaunen. Musik als Musik scheinet also nicht im Herzen des Römers gewesen zu seyn, da er sich in allen Perioden seines Staats entweder bloß an äußere Dinge derselben, als Klang, Schall, Getöse, die an sich noch nicht Musik sind, gehalten, oder das, was man allenfalls für eigentliche Musik nehmen könnte, von den Griechen bekommen hat [1]).

§. 5.

Nichts aber beweiset so augenscheinlich, daß es dem Römer nicht um eigentliche Musik zu thun war, und daß seine Gefühle bey weitem den dazu erforderlichen Grad der Verfeinerung nicht hatten, als seine unmäßige Begierden nach den Spielen des Circus, die fast sämmtlich von der Beschaffenheit waren, daß entweder nur harte, grausame, gefühllose, mit Einem Worte, unmusikalische Herzen, Wohlgefallen daran finden konnten, oder durch sie die noch unverdorbenen Herzen nach und nach alles Gefühl für die sanfteren Tugenden der Menschheit verlieren mußten, deren Darstellung vorzüglich das Werk wahrer Musik ist. Die Neigung der Römer zu diesen Spielen grenzte nicht nur an eine Art von Wuth sondern war auch so allgemein in allen Ständen eingerissen, daß ein alter Schriftsteller (De caussis corruptae eloquentiae, cap. 2.) sie mit unter die Ursachen rechnet, weßwegen die Römer zu seiner Zeit nichts rechtes lernen wollten. Jam vero (sagt er) propria et peculiaria urbis hujus vitia paene in utero matris concipi mihi videntur, histrionalis favor, et gladiatorum, *equorumque* studia: quibus occupatus et obsessus animus quantulum loci bonis artibus relinquit? quotum quemque inveneris, qui domi quidquam aliud loquatur? quos alios adolescentulorum sermones excipimus, si quando auditoria intravimus? Nec praeceptores quidem ullas crebriores cum auditoribus suis fabulas habent. Die Kunst Wagen und Pferde zu regieren, war so sehr die Hauptbeschäftigung selbst der vornehmsten Römischen Jugend geworden, daß Juvenal diese Sucht

1) Selbst die Musik, welche die Römischen Tibicines und Tubicines bey den Opfern und überhaupt beym Götzendienste machten, muß von besonders lärmender Art gewesen seyn, wenn die Ursache ihres Gebrauchs gegründet ist, welche Plinius (Lib. XXVIII. cap. 2. angiebt: Ne quid mali ominis inter sacrificandum audiretur. Auch verdient bemerkt zu werden, daß diese Pfeifer (wie wir ausdrücklich bey alten Schriftstellern angeführt finden) meistens bey den Opfern Aegyptische und Griechische Melodieen gespielt haben. Sie sind übrigens in ihrer Art das gewesen, was bey uns die Stadtpfeifer sind, die eben so wie jene bey guten und schlechten Angelegenheiten gebraucht werden, und wohl auch eben so wenig zur Vervollkommung derjenigen Art von Musik beytragen, oder von jeher beygetragen haben, von welcher man einen nützlichen Einfluß auf Sittlichkeit und Besserung des menschlichen Herzens erwarten kann.

zum Gegenstand einiger seiner Satyren macht [2]). Das Geist- und Geschmacklose dieser Spiele, die Factionen, die ihrentwegen in Rom entstanden [3]), beschreibt niemand schöner als der jüngere Plinius in seiner sechsten Epistel des zehenden Buches. Nach dieser Beschreibung war an diesen Spielen nichts neues, nichts mannigfaltiges, nichts, was man nicht schon mit einem einzigen Mal genug gesehen hätte. Der große Zulauf so vieler tausend Männer, und die kindische Begierde, die immer auf einerley Art rennenden Pferde und Wagen zu sehen, war desto mehr zu verwundern. Wenn sie noch durch die Geschwindigkeit der Pferde oder durch die dabey bewiesene Kunst der Menschen hingezogen worden wären, so hätten sie doch einige Ursache gehabt; allein, es war nichts als der geistloseste Zeitvertreib, ein Gaffen müssiger Menschen, die keine bessere und nützlichere Beschäftigung kannten und liebten. Man sehe hier unten die eigenen Worte des Plinius [4]), der seine Zeit besser anzuwenden wußte, wie er selbst sagt.

§. 6.

Eben so schädlich für die Geistesbildung, und noch schädlicher für die Bildung sittlicher Gefühle waren die grausamen und blutigen Fechter- Ring- und Jagdspiele, wozu man die Menschen erst vorher mästete, um sie sodann auf eine desto glänzendere Weise erstechen, ihnen die Glieder zerbrechen und zerquetschen, oder sie von wilden Thieren zerreissen zu lassen. Ob wir gleich wissen, daß die ersten Christen gegen alle solche Spiele ihren großen Abscheu bezeigten, und sehr dagegen eiferten, wie besonders aus dem Tertullian de Spectaculis zu sehen ist, so wissen wir doch auch, daß alle Bemühungen der ersten christlichen Kaiser nicht hinreichend waren sie gänzlich abzustellen. Constantinus *M.* mußte sich damit begnügen, die Fechterspiele, die allerdings die grausamsten unter allen waren, aufzuheben [5]). Aber seine Nachfolger, die Kaiser Gratianus, Valentinianus und Theodosius mußten der Begierde des Volks aufs neue nachgeben, denn sie gedenken in ihren Gesetzen der Spiele des Circus als eines ganz erlaubten Vergnügens. L. 2. 3. C. de Spectacul.) Selbst Justinianus

2) Sat. I. 58. und VIII. 146.

3) Zur Zeit des Plinius und späterhin gab es vier verschiedene Banden, welche das Volk mit solchen Spielen unterhielten, und sich sowohl in ihren Kleidungen als in ihren Wagen nebst Zubehör durch verschiedene Farben unterschieden. Die Zuschauer stellten ihrentwegen große Wetten an, wodurch ihre Anhänglichkeit an die eine oder andere Partey desto lebhafter wurde. Diese lebhafte Theilnahme ging so weit, daß, als die Leiche eines gewissen Felix, der sich in der so genannten rothen Bande sehr ausgezeichnet hatte, verbrannt wurde, einer seiner Bewunderer sich mit ins Feuer stürzte. (Invenitur in actis, Felice Russato auriga elato, in rogum ejus unum e faventibus iecisse sese: frivolum dictu: ne hoc gloriae artificis daretur, adversis studiis copia odorum corruptum criminantibus. *Plin.* Histor. natur. Lib. VII. cap. 54.) Welch eine wichtige Angelegenheit diese Spiele überhaupt für die Römer gewesen seyn müssen, läßt sich auch aus dem erstaunlichen Umfang des Platzes (Circus maximus) schließen, wo sie gegeben wurden, der, wie ebenfalls der ältere Plinius (Loc. cit. Lib. 36. cap. 15.) berichtet, zweyhundert und sechzig tausend Zuschauer fassen konnte.

4) Circenses erant; quo genere spectaculi ne levissime quidem teneor. Nihil novum, nihil varium, nihil quod non semel spectasse sufficiat. Quo magis miror, tot millia virorum tam pueriliter identidem cupere currentes equos, insistentes curribus homines videre. Si tamen aut velocitate equorum, aut hominum arte traherentur, esset ratio nonnulla: nunc favent panno, pannum amant: et si in ipso cursu, medioque certamine, hic color illuc, ille huc transferatur, studium favorque transibit, et repente agitatores illos, equos illos, quos procul noscitant, quorum clamitant nomina, relinquent. Tanta gratia, tanta auctoritas in una vilissima tunica. Mitto apud vulgus, quod vilius tunica est: sed apud quosdam graves homines, quos ego quum recordor, in re inani, frigida, assidua tam insatiabiliter desidere, capio aliquam voluptatem, quod hac voluptate non capiar. Ac per hos dies libentissime otium meum in litteris colloco, quos alii otiosissimis occupationibus perdunt.

5) Cruenta spectacula in orbe civili et domestica quiete non placent: quapropter omnino gladiatores esse prohibemus. *L. un. C. de Gladiat. penitus tollendis.*

gedenkt ihrer namentlich in seinem Gesetzbuche unter den Spielen, welche dem Volke zu gefallen jährlich von den Consuln angestellt wurden. Die Stelle verdient angeführt zu werden, weil man daraus genau sehen kann, was es eigentlich für Spiele gewesen sind, womit man das Volk zu ergetzen, und die Aufmerksamkeit desselben von andern Dingen abzuziehen suchte [6]), aber auch dadurch zugleich die Sittlichkeit immer mehr und mehr zerstörte. Noch am Ende des fünften Jahrhunderts bewies Theodoricus, nachdem er Herr von Italien geworden war, für diese Spiele die größte Sorgfalt, und nahm selbst in den noch immer bestehenden Factionen Partey. Er erklärte sich für die grüne Bande, so wie sich vorher Justinianus und Theodora für die blaue erklärt hatten, weil Theodora, wie Procopius (Histor. arcan.) berichtet, selbst in dieser Bande gewesen, und in diesem Stande das Glück gehabt hatte, dem Justinianus zu gefallen. Cassiodor, der schon beym Odoacer und nachher beym Theodoricus und dessen Nachfolgern in Diensten stand, folglich mit allen diesen Dingen genau bekannt seyn konnte, beschreibt uns nicht nur in seinen Libr. variar. (Lib. I, 20. und III, 51.) den Antheil genau, welchen der König daran nahm, sondern giebt uns auch die Nachricht, daß alle diese Spiele unter der besondern Aufsicht eines sogenannten Tribuni voluptatum standen, zu welchem Amte man bey eben diesem Schriftsteller (Variar. Lib. VII, 10.) eine förmliche Bestallung findet. Man weiß nicht genau, wie lange diese Spiele eigentlich gedauert haben; nur so viel weiß man, daß sie nicht bloß in Rom, sondern auch in Constantinopel und nach dem Beyspiel dieser beyden Hauptstädte in den übrigen vornehmsten Städten der meisten Provinzen eingeführt waren, daß sie sich länger im Orient als im Occident erhalten haben, und daß sie überhaupt in Rom am ersten eingegangen sind, theils weil die Zeiten so schlecht wurden, daß die Kosten dazu nicht mehr aufgebracht werden konnten, theils auch weil die Kirchenzucht strenger und der Einfluß der schon so verbreiteten christlichen Religion groß genug geworden war, um die Beschlüsse der Kirchenversammlungen geltend zu machen. Daher finden wir, daß schon das Concilium zu Arles (452) selbst diejenigen Theilnehmer an solchen Spielen, welche Christen waren, von der christlichen Gemeinde ausschloß, oder in den Bann that, so lange sie sich nicht davon zurückzogen [7]). Was sonst noch für Verordnungen ergangen seyn mögen, wodurch sie völlig aufgehoben worden, oder ob andere Arten von Belustigungen sie verdrängt haben, von welcher Art vielleicht die Ritterspiele seyn könnten, wozu die Deutschen Völker eine so große Neigung hatten, ist nicht bekannt.

§. 7.

Wenn man nun aus der unmäßigen, unersättlichen Begierde der Römer nach einer solchen Art von Spielen auf die Beschaffenheit der feinern Künste des Herzens schließen soll, wenn man findet,

6) Processiones autem eorum volumus esse septem. Si enim ad hoc adinventum est, ut spectacula ad animi voluptatem agantur populo, haec autem a nobis determinantur in Circensibus, et bestiarum spectaculis, et thymeles delectatione, nullo horum noster privabitur populus, sed erit ei quidem processus primus, quo suscipiet consulatum, et hujus possidebit codicillos, Kalendis Januariis. Post illum vero secundum aget spectaculum *certantium equorum*. (quam Mappam vocant) Et tertium, qui *Theatroquinegium* dicitur, non bis, sed semel exhibendum; et post illud, quod dicitur totius diei, multa delectatione implebit populum: hoc quod vocatur παγκράτιον, et cum bestiis pugnantes homines, et vincentes audacia, insuper et interemptae bestiae. Quintum quoque faciet processum, qui ad *Theatrum* ducit, quem *Adorna* vocant, ubi in scena ridiculorum est locus, tragoedis et thymelicis choris, et spectaculis universis, et audibilibus apertum est theatrum. Rursus quidem spectaculum equorum certantium edit, seu quae vocatur *Hippomachia*, sextum agens hunc conventum. Ex hoc deponit annalem hunc honorem, in depositione agens solemnem *editionem*. Et ita septem noctium et processuum complebitur cursus, nullam specierum antiquitus statutarum derelinquens. *Nov.* 105. *c.* 1.

7) De circissariis agitatoribus, qui fideles sunt, placuit, eos, quam diu agitant, a communione removeri. *Concil. Arelat. I.*

daß das Wohlgefallen an grausamen, blutigen Schauspielen, das Wohlgefallen an Mord, an Zerstümmelung uns ähnlicher Geschöpfe, nicht bloß ein verdorbenes, sondern ein verhärtetes, aller weicheren, menschlichen Gefühle unfähiges Herz voraussetzt, was für einen Begriff werden wir uns insbesondere von der Musik der Römer machen müssen, von dieser so sanften Herzenssprache, die immer am liebsten menschenfreundliche Gemüthszustände, oder die noch erhabenern Gefühle der Andacht darstellt, und gerade bey der Darstellung so erhabener Gegenstände in ihrer höchsten Schönheit, in ihrer größten Wirkung und Würde erscheint? Wenn man findet, daß der Gebrauch, welchen die Römer von der Musik machten, fast nie den Genuß der Kunst als Kunst zum Zwecke hatte, sondern größten Theils nur zur Vergrößerung äußerer Pracht und Feyerlichkeit, vielleicht zur Betäubung und Beruhigung des Gewissens, dessen Vorwürfe über das Wohlgefallen an den grausamen und blutigen Spielen man unterdrücken wollte, dienen mußte, daß sie in den Händen der Knechte und Ausländer, von welchen sie fast ausschließend, wenigstens öffentlich ausgeübt wurde [8]), unmöglich gedeihen, unmöglich zu dem edeln und würdigen Ausdruck sich emporschwingen konnte, der nicht aus knechtischen Gesinnungen und Gefühlen, sondern nur aus einem freyen, sittlich gebildeten Herzen entspringen kann, was für eine Vorstellung sollen wir uns unter so ungünstigen Umständen von der Beschaffenheit, vom Werthe und von der Wirkung einer so schlecht angewendeten und in so niedrigen Händen befindlichen Kunst machen? Endlich, wenn uns alle vorhandenen Nachrichten überzeugen müssen, daß den Römern außer andern Theilen der Kunst, der allerwichtigste, ohne welchen an keine Erweiterung, an keine vollkommene Ausbildung derselben zu denken ist, nehmlich die Harmonie unbekannt war, daß unter den Römern nie ein Tonkünstler von Profession über die Grundsätze seiner Kunst etwas geschrieben und uns hinterlassen hat, sondern daß die wenigen Römischen Schriftsteller entweder Gelehrte oder andere vornehme Dilettanten waren, wie **Vitruv, Plinius, Aulus Gellius, Apulejus, Censorinus, Macrobius, Augustinus, Martianus Capella, Boethius** und **Cassiodor**, die fast sämmtlich die Griechische Theorie der Musik angenommen hatten, so beweiset alles zusammen genommen fast unwidersprechlich, daß die Römische Musik auf alle Art und Weise eine höchst unvollkommene Musik war, und daß Gebrechen in ihr lagen, die ihr bey dem Mangel an gehörigen Gegenmitteln, dergleichen eine behutsamere Anwendung und eine sorgfältigere, ausgebreitetere Bearbeitung ihrer Grundsätze gewesen seyn würde, endlich den Tod zuziehen mußte. Die Verbreitung der christlichen Religion, deren Hauptzweck auf Milderung der Sitten, auf würdige, reine Begriffe von Gott und der Menschheit und auf wahre tugendhafte Empfindungen ging, hat ihren Tod befördert und beschleunigt. Diese Religion konnte keinen Gebrauch von einer mit so vielen innern Gebrechen behafteten Musik machen, die sich durch den Dienst der Ueppigkeit und der gröbsten sinnlichen Lüste viel zu sehr entehrt und verunedelt hatte, als daß ihr der Eintritt in die christlichen Versammlungen, wo das Herz zur wahren Gottheit, und zur anständigen, erbau-

8) Sogar die Sänger und Sängerinnen, von welchen sich die reichen Römer Tafelmusiken machen ließen, waren nicht einheimisch; man hielt die Sänger aus Alexandrien und die Sängerinnen aus der Stadt und Insel Gades (unser jetziges Cadir) für die vorzüglichsten. Beym Cicero werden diese Sänger *Symphoniaci* genannt; auch Varro (III. cap. 44.) giebt ihnen eine solche Benennung: propter Symphoniam a toto choro canentium observatam. Von den Sängerinnen aus Gades giebt uns Martial (Libr. V. Epigr. 79.) einen Begriff:

Nec de Gadibus improbis puellae
Vibrabant fine fine prurientes
Lascivos docili tremore lumbos.

Ferner Lib. XIV, 203. mit der Aufschrift: *Puella Gaditana:*

Tam tremulum crissat, tam blandum prurit, ut ipsum
Masturbatorem fecerit Hippolytum.

lichen Verehrung derselben erhoben werden sollte, hätte verstattet werden können. Die Christen mußten also eine andere Gattung von Musik suchen, die würdiger und fähiger als die Römische war, ihre Gesinnungen und Gefühle zu unterhalten und zu befördern.

§ 8.

Hat die Musik im Ganzen durch diese Veränderung gewonnen oder verloren? Ist sie dadurch einer höhern Ausbildung fähig geworden, oder wäre es besser gewesen, wenn die ersten Christen die Römische Musik von ihren Mißbräuchen gereinigt, und einen ihrer Absichten und Bedürfnissen gemäßen Gebrauch davon gemacht hätten? Diese Fragen verdienen eine nähere Untersuchung, ehe wir zur Beschreibung des Zustandes der Musik bey andern in damaliger Zeitperiode merkwürdigen Völkern übergehen.

Es giebt gewiß vielerley Wege, auf welchen eine Kunst oder Wissenschaft zu einem gewissen Grad von Vollkommenheit gebracht werden kann; aber sicher nur einen einzigen, auf welchem ihre vollkommenste Entwickelung, die Ausbildung derselben bis zum höchst möglichen Grad der Vollkommenheit zu hoffen ist. Auf mannigfaltigen Wegen begnügt man sich fast stets nur mit der Bearbeitung oder Ausbildung einiger einzelnen Theile ihres gesammten Umfangs, weil man entweder den gesamten Umfang noch nicht kennt, oder die Bearbeitung desselben nicht für nothwendig vielleicht auch für zu mühselig hält. Was auf diesen Wegen erreicht werden kann, erreicht man bald; aber die Hintansetzung mancher Theile, die allmählich zu immer größerer Erweiterung und Vervollkomnung führen müßten, rächt sich für ihre Vernachlässigung, und steckt der auf eine so einseitige Art erlernten Kunst ein allzu nahes Ziel, über welches seiner Nähe ungeachtet nicht hinaus zu kommen ist. Die Beschaffenheit der Musik aller alten Völker, die wir kennen, giebt uns hiervon den überzeugendsten Beweis. Die Aegyptier, Hebräer, Griechen und Römer sind mit ihrer Kunst vor diesem nahen Ziele stehen geblieben, weil sie entweder nicht das Glück hatten auf einen Weg zu gerathen, auf welchem ihnen eine vielseitige Ausbildung der Kunst möglich werden konnte, oder weil sie vielleicht ihre Begierde nach leichtem, nicht mit Mühe und Anstrengung erworbenen Genuß jenen Weg zu verlassen zwang, und sie verleitete, nach dem zu greifen, was ihnen am nächsten lag. Die Musik hat ungleich mehr als jede andere Kunst oder Wissenschaft das Eigene, daß sie in jedem Grade von Ausbildung, vom ersten bis zum letzten schon Vergnügen und Wohlgefallen erregen kann. Das Mittel ihres Ausdrucks, der bloße Ton hat schon so große Wirkung in sich selbst, ist schon ohne alle Rücksicht auf Combinationen desselben so deutlicher Ausdruck irgend eines Gefühls, daß man sich in der That nicht verwundern darf, wenn man findet, daß es so viele Menschen giebt, die beynahe von der ganzen Kunst nichts weiter verlangen als Ton oder Töne. Wenn nun diese schon an sich wirksame und sprechende Töne gar in kleine Melodien verbunden werden, so könnte es wohl seyn, daß ganze Nationen geglaubt hätten, wie es auch wirklich so scheint, der höchste Gipfel der Kunst sey nun erstiegen. Je sinnlicher der Mensch oder eine ganze Nation ist, desto mehr scheuet sie allen entfernten, erst durch lange Arbeit errungenen Genuß, und desto leichter kann sie auf den eben bemerkten Irrthum gerathen. Es sey nun aus dieser oder aus einer andern Ursache geschehen, daß die vorerwähnten Völker in der Cultur ihrer Musik vielleicht noch nicht einmal auf halbem Wege stehen bleiben mußten, so ist doch so viel immer gewiß, daß ihre einseitige Behandlung der Kunst eigentlich die Klippe war, wodurch sie zuerst aufgehalten wurden, und woran sie mit ihrer ganzen Musik endlich gar scheitern mußten. Warum sollte sie sonst nicht eben die Vollkommenheit bey ihnen erreicht haben, als ihre übrigen Wissenschaften und Künste, die uns noch immer nach Jahrtausenden zum Muster dienen? Ist es leichter ein großer Redner, ein großer Dichter oder Bildhauer zu werden, als ein großer Tonkünstler? Oder ist der verfehlte Weg und die da-

durch entstandene einseitige Behandlungsart Schuld daran, daß diese übrigens von den erwähnten Völkern so geliebte, und so häufig ausgeübte Kunst nicht eben so vorwärts kommen konnte, wie die Beredsamkeit, Poesie und Bildhauerkunst? Nichts als dieser verfehlte Weg ist Schuld daran; nichts als die zu heftige Begierde nach zu frühem Genuß, und die damit verbundene einseitige Behandlung kann besonders die Griechen, dieses so gefühlvolle, dieses zu allen Künsten des Herzens und Geschmacks so vorzüglich geschickte Volk abgehalten haben, aus seiner Musik die Geist und Herz erquickendste Kunst zu machen, deren Werke, wenn sie auf uns gekommen wären, uns eben die Bewunderung abnöthigen würden, die uns ihre Werke der Beredsamkeit, Dicht- und Bildhauerkunst schon so lange abgenöthigt haben.

§. 9.

Die Natur geht in allen ihren Werken vom Einfachen zum Zusammengesetzten. Keine Fähigkeiten des Menschen, die selbst Werke und Geschenke der Natur sind, können diese Ordnung überschreiten, ohne der Gefahr ausgesetzt zu seyn, in ihren Uebungen zu verunglücken. Wir müssen also allerdings den Anfang mit Zusammensetzung einzelner Töne machen. Aber so wie derjenige, der einer Sprache in ihrem ganzen Umfange mächtig werden will, es in seinen Uebungen nicht beym Buchstabiren, oder bey der Zusammensetzung einer eingeschränkten Anzahl einzelner Wörter zu Phrasen bewenden lassen darf, sondern den Reichthum an Ausdrücken, die mannigfaltigen Arten ihrer Verbindungen ins Unendliche zu vermehren suchen muß, weil er nur auf diese Weise in den Stand gesetzt werden kann, die Wörter nach ihren Gattungen zu ordnen, ihre Verwandtschaften, Ableitungen und Biegungen kennen zu lernen, und sodann den gesammten Sprachreichthum für jeden Zweck insbesondre anzuwenden; eben so muß bey der Musik verfahren werden, wenn sie nicht auf halbem Wege stehen bleiben, sondern zu ihrer höchsten Vollkommenheit ausgebildet werden soll. Nur die allmählich erworbene Uebersicht ihrer gesammten Theile, ihres ganzen Umkreises kann dahin führen, weil kein einzelner vom Ganzen abgerissener Theil einer vollkommneren Ausbildung fähig ist, wenn nicht die übrigen Theile durch gegenseitige Hülfe und Vergleichungen unter einander zu dessen Berichtigung beytragen, und auf diese Weise die Gründe und Ursachen deutlich machen, warum nur auf eine gewisse und auf keine andere Weise damit verfahren werden kann und darf. Es erklärt sich hieraus, wie es zugeht, daß derjenige, der in einer Sprache richtig und zierlich zu reden oder zu schreiben weiß, der die höhern Regeln der Rhetorik in ihrem ganzen Zusammenhang und Umfang kennen und ausüben gelernt hat, gewöhnlich ein ganz andrer Grammatiker ist, als derjenige, der sein Studium der Sprache bloß auf die grammatischen Regeln eingeschränkt hat, und nur wenig oder gar nicht darüber hinaus gegangen ist. Die wahren Gründe und Ursachen der ersten und einfachsten Zusammensetzungen erhalten überall, in allen Künsten und Wissenschaften ihre völlige Deutlichkeit erst in der höhern und vielfachern Anwendung, und wer diese nicht kennen gelernt hat, wird selbst jener elementarischen Theile nie vollkommen mächtig werden.

Die Folgen einer so eingeschränkten einseitigen Behandlung sind in der Musik der alten Völker sehr sichtbar geworden. Die Verhältnisse ihrer Intervallen, die daraus gebildeten Klanggeschlechte und Tonleitern, kurz die ersten Elemente der Kunst haben, so viel wir aus ihren hinterlassenen Lehrbüchern schließen können, eine Einrichtung bekommen, die ursprünglich so verfehlt war, daß die Ausbildung derselben unmöglich über einen gewissen Punkt hinaus kommen konnte, auch, wie es die Erfahrung bewiesen hat, nicht darüber hinaus gekommen ist. Daher konnte die Musik dieser alten Völker nie eine selbstständige Kunst werden, sondern mußte in beständiger Verbindung mit verschiedenen andern Künsten bleiben, ein Umstand, den zwar einige neuere Schriftsteller für einen Vorzug

der alten Musik halten wollen, der aber so wenig ein wirklicher Vorzug seyn kann, als man es für einen Vorzug halten würde, wenn jemand nicht ohne Hülfe anderer gehen, stehen, oder sonst eine Handlung verrichten könnte. Ein Naturgebrechen, ein Mangel an eigenen Kräften und Fähigkeiten war es, aber kein Vorzug. Wenn die alten Nationen durch irgend einen glücklichen Zufall auf die immer größere Erweiterung des Umfangs ihrer Musik geleitet worden wären, oder wenn sie nur die Grundsätze derjenigen Art von Musik, die sie einmal hatten und ausübten, sorgfältiger untersucht und geprüft hätten, so würden sie, besonders die Griechen, denen es an der Fähigkeit dazu am wenigsten fehlte, bald bewogen worden seyn, zu ihren ersten Elementen wieder zurück zu kehren, und ihnen eine zweckmäßigere, einer beständigen Erweiterung fähigere Einrichtung zu geben.

§. 10.

Mangel an hinlänglichen Ausdrücken war der erste Fehler, der aus einer solchen Einrichtung entstand. Die Verhältnisse ihrer Intervallen und Tonleitern waren so beschaffen, daß sie zwar successiv, daß heißt bloß melodisch gebraucht werden konnten, aber, einige Intervallen ausgenommen, durchaus keinen gleichzeitigen Gebrauch, keine Harmonie nach unsern Begriffen zuließen. Da nun der gleichzeitige Gebrauch der Töne und Intervallen ein vorzügliches, man kann sagen das Hauptmittel zur Vermehrung und genauen Bestimmung musikalischer Ausdrücke ist, so folgt daraus, daß wo dieser Gebrauch fehlt, wo man sich bloß mit der successiven Zusammensetzung der Töne behilft, die ganze Kunst nothwendig nicht nur in beständiger Armuth an Ausdrücken bleiben, sondern auch selbst in ihren wenigen Ausdrücken zweydeutig und unbestimmt seyn muß. Der Mangel an innern, das heißt an solchen Ausdrücken, die sich selbst aus einander entwickeln, und in steter Beziehung unter einander stehen, führt nothwendig auf eine andere Art von Ausdrücken, die man äußere nennen könnte, weil sie willkührlicher sind, keinen nothwendigen und bestimmten Zusammenhang unter einander haben, und bloß auf äußere Sinnlichkeit wirken, folglich den Geist seines Antheils berauben, den er beym Genuß der Künste zu fordern berechtigt ist. Sie bestehen in den äußern Mitteln, wodurch man eine Empfindung auszudrücken sucht, in besondern Modificationen und Modulationen einzelner Töne mit Geberden oder andern Zeichen verbunden, wodurch sich Gefühle, bey noch ungebildeten Menschen, die keiner zusammen hängenden Vernunft- oder Kunstsprache fähig sind, zu äußern pflegen. Obgleich diese äußern Mittel des Ausdrucks keinesweges zu verwerfen sind, vielmehr in Verbindung mit den innern Ausdrücken die Wirkungen derselben ungemein verstärken helfen, folglich überall ihre guten Dienste thun können, so sind sie doch, wenn sie das Uebergewicht bekommen und zu häufig an die Stelle der innern Ausdrücke treten, ein beständiger Beweis von der Armuth der eigentlichen Kunstsprache, und schränken das mit ihrer höhern Ausbildung verbundene Vermögen, alle Arten der Gemüthszustände und Empfindungen des Herzens darstellen zu können, allzu sehr ein. Die allzu große Einschränkung dieses Vermögens dnrch den zu häufigen Gebrauch der erwähnten äußern Hülfsmittel des Ausdrucks erzeugt außer der Armuth an sich selbst, noch andere sehr beträchtliche Nachtheile für die Kunst. Jene äußere Hülfsmittel des Ausdrucks sind sammt und sonders das Werk der rohen Natur; das Kind ist ihrer schon mächtig und bedient sich ihrer seine Empfindungen dadurch zu äußern. Aber eben deßwegen sind sie nicht geschickt, die feinern Gefühle, die höhern Gemüthszustände der gebildeten Menschheit darzustellen, die nicht bloß Werk der Natur sind, sondern erst die Bildung und Uebung aller Seelenkräfte, durch Betrachtungen und durch Erkenntniß des nothwendigen Zusammenhangs aller unserer Pflichten gegen Gott und Menschen entstehen müssen. Die Kunst verliert also, wenn sie zu sehr auf jene natürlichen, der noch rohen ungebildeten Menschheit angemessene Ausdrücke eingeschränkt wird, gerade das allerschönste Feld ihrer höchsten

und nützlichsten Darstellungen, muß sich stets in den niedern Kreisen herumdrehen, und durch ihr ewiges Einerley bald allen ihren Anhängern zum Ekel werden. Man kann sich hieraus erklären, warum sowohl bey den Griechen als Römern der gebildetere Theil dieser Nationen so häufig über Verfall, Ausartung und Mißbrauch der Kunst klagte; es war nicht eigentlicher Verfall oder Mißbrauch, was ihnen mißfiel, es war Ueberdruß an dem ewigen Einerley, welches ihnen, so lange es noch neu war, selbst gefallen hatte, sich aber bey denkenden, bey gebildeten Menschen unmöglich lange in Achtung erhalten konnte.

§. 11.

Dieser Ueberdruß war indessen nicht der einzige Nachtheil, welcher der Musik durch die erwähnten Einschränkungen, und durch die Armuth und Unbestimmtheit ihrer Ausdrücke zugefügt wurde. Wenn ich ein Geschäft verrichte, wenn ich mir eine Art von Kenntniß oder Geschicklichkeit zu erwerben suche, so werde ich, wenn ich ein vernünftiger Mensch bin, mich immer fragen: Wozu soll mir das Geschäft, oder die Kenntniß und Geschicklichkeit nützen? Jeder denkende Mensch wird unter ähnlichen Veranlassungen, ähnliche Fragen an sich thun. Wir bewirken dadurch, daß uns ein bestimmter Zweck unserer Handlungen beständig vor Augen schwebt, und daß wir dadurch in den Stand gesetzt werden, alles besser zu verrichten, als wir sonst vielleicht gethan haben würden, oder hätten thun können. Wenn unsre Vorfahren beym Gebrauch und bey der Anwendung der Musik eben solche Fragen an sich gethan hätten, oder wenn man noch in unsern Tagen fragte: „Wozu soll diese Musik nützen? Was soll sie bewirken?“ würde wohl diese leere Unterhaltung, dieser unnütze, man kann sagen: schädliche Zeitverderb, nicht schon längst entweder ein Ende genommen, oder einen bestimmten, einen nützlichen Zweck bekommen haben? Unsere Vorfahren scheinen diese Fragen eben so wenig an sich gethan zu haben, als sie unsere Zeitgenossen an sich thun; wie könnten sonst jene nicht bemerkt haben, daß eine Kunst, die nicht den Zweck hat, edlere Gefühle zu befördern, und auf Sittlichkeit zu wirken, unmöglich lange in Achtung bleiben könne? Und wie könnte es diesen entgangen seyn, daß sie auf dem geradesten Wege sind, durch die jetzt so sehr eingerissene Vernachlässigung alles Studiums der Harmonie, durch die jetzt fast auf allen Europäischen Theatern herrschende Klingeleyen und geschmacklose Leyereyen unsere so herrliche, ihrer Natur nach so wirksame und nützliche Kunst wieder dahin zurückzubringen, wo sie vor mehreren tausend Jahren war, wieder in denjenigen armseligen Zustand zu versetzen, aus welchem sie mehr als anderthalbtausendjährige Bemühungen kaum zu reissen vermochten?

§. 12.

So wie also ein Arzt den Zweck hat, durch die Kenntnisse, welche er zu erwerben sucht, Krankheiten zu heilen, so wie der Rechtsgelehrte Recht und Gerechtigkeit unter den Menschen zu handhaben gedenkt, so wie der Moralist, der Naturkündiger, der Historiker, die sittlichen Pflichten der Menschen gegen einander, die Werke der Schöpfung, die Geschichte der Völker und einzelner Menschen untersucht, um allgemeine Glückseligkeit zu befördern, um die Menschheit zur Kenntniß und Bewunderung der Gottheit zu führen, um Sitten, Wissenschaften und Künste alter und neuer Völker kennen zu lernen, und was gutes, nützliches an ihnen ist, immer weiter zu verbreiten; so soll der Künstler ebenfalls einen bestimmten Zweck haben, nach dessen Erreichung er zu streben hat. Was kann dieß für ein Zweck seyn? Kein anderer als die Darstellung solcher Gefühle und Gemüthszustände, die zur Beförderung der Sittlichkeit, zur Erregung aller Tugenden des Herzens und der noch höhern Gefühle der Andacht gegen die Gottheit dienen können. Nur in dem Bestreben nach einem solchen Zweck, nur in einer solchen Anwendung wird die Kunst zu einem festen Marmor, an dem sich die Hand eines Künstlers verewigen kann, der auch der Achtung der Weisen werth ist und nie

Ueberdruß erregt. Dieser so schöne Zweck wurde von den Griechen und Römern verfehlt, und mußte bey dem eingeschränkten Umfang ihrer Musik, bey dem Mangel an hinlänglichen innern Ausdrücken nothwendig verfehlt werden, weil, wie schon gesagt ist, nur Reichthum der Kunst und die Ausbildung ihrer höhern Eigenschaften zur Darstellung der edlern Gefühle und Gemüthszustände führen können. Sie sank unter solchen Umständen sehr bald zum leeren zwecklosen Zeitvertreib herunter, mußte, da sie nicht höher zu steigen vermochte, üppige Leidenschaften schildern, die Feste reicher Wollüstlinge nicht sowohl feyerlicher, als vielmehr geräuschvoller machen, und so endlich im Strudel des allgemeinen Sittenverderbnisses in den Händen der Knechte oder gar des liederlichsten Gesindels [9]) alle die unwürdigen Gestalten annehmen, in welchen sie uns nicht bloß von Satyrikern, sondern auch von ernsthaften Weisen des Alterthums beschrieben wird. Was sollten, was konnten die ersten Christen mit einer solchen Musik anfangen? Wie konnte sie zur Unterhaltung und zur Beförderung ihrer reinen moralischen und ihrer frommen, andächtigen Gefühle dienen? Sie mußten also auf einem andern Wege zu ihrem Zwecke zu gelangen suchen und ein richtiges Gefühl leitete sie gerade zur Wahl einer solchen Musikgattung, die nicht nur fürs erste ihren Bedürfnissen entsprach, sondern auch einer immer größern Ausbildung fähig war.

§. 13.

Diese glückliche Wendung war indessen gewiß nicht die Folge einer gründlichen Ueberlegung; es läßt sich nicht glauben, daß die ersten Christen so viele Kenntnisse in der Musik gehabt haben sollten, um einsehen zu können, daß die heidnische Musik schon in ihren ersten Elementen mit Mängeln und Gebrechen behaftet war, die aller Erweiterung im Wege standen. Dazu würde ein so hoher Grad von Kenntniß des gesammten Umfangs der Kunst erforderlich gewesen seyn, wie ihn höchst wahrscheinlich keins der alten Völker gehabt hat. Man muß den ganzen Kreis aller Theile einer Kunst oder Wissenschaft durchwandert haben, ehe man entdecken kann, in welchen einzelnen Theilen die Hindernisse der vollkommnern Ausbildung liegen, und ehe man die Nothwendigkeit einer Rückkehr zur sorgfältigern Bearbeitung der ersten Elemente, aus welchen sich alle übrigen Theile entwikkeln müssen, fühlen lernt. Diese neue Wendung mußte also durch das Zusammentreffen mehrerer Umstände bewirkt werden, und ist auch, so viel man theils aus der Natur der Sache, theils aus mancherley Nachrichten schließen kann, bloß dadurch bewirkt worden.

§. 14.

Der gegenseitige Haß der Christen und Heiden, der beyde Theile antrieb, sich in allen ihren Handlungen von einander zu unterscheiden, nichts, selbst nicht Kenntnisse und Künste mit einander gemein zu haben, scheint eine der wirksamsten Veranlassungen dazu gewesen zu seyn. Man ging in dieser Erbitterung gegen einander viel weiter als man gesollt hätte. Die Christen bewiesen gegen alles, was von Wissenschaften und Künsten unter den Heiden getrieben wurde, wenigstens die ersten

9) Die Ambubajen-Chöre, die neben ihrer Musik noch eine sehr unlöbliche Profession trieben, sind aus der zweyten Satyre des Horaz bekannt; und von den Tibicinisten weiß man, daß sie sich nicht bloß bey den Götzenopfern, Schmausereyen, Schauspielen, Leichenbegängnissen, sondern auch bey den liederlichsten Gesellschaften in Spiel- und Hurhäusern gebrauchen ließen, und überhaupt ihres Lebens wegen in sehr übelm Rufe standen. Aus allen Nachrichten zusammen genommen, die über diesen Gegenstand auf uns gekommen sind, sieht man, daß die Musik zu Rom von lauter gemeinen Musikanten ausgeübt wurde, die sicher bey ihrer Musik eben so wenig einen höhern Zweck als die Ergetzung und Belustigung ihrer Zuhörer vor Augen haben konnten als ihn die noch unter uns bestehende ähnliche Classe von Musikern je gehabt hat, noch je haben wird.

Jahrhunderte hindurch, die größte Verachtung, und verwarfen nicht nur das Unnütze, sondern auch zugleich das Gute, bis sie sich endlich, nachdem sie sich immer mehr ausbreiteten und im Römischen Staat ein Uebergewicht bekamen, doch bequemten, die heidnische Gelehrsamkeit zum Besten ihrer Religion zu benutzen. Auf der andern Seite wollten die Heiden den Christen nicht verstatten, Wissenschaften und Künste auszuüben, um ihnen damit die besten Waffen in ihren beständigen Religionsstreitigkeiten aus den Händen zu winden. Julian, der Abtrünnige, der sich so viele Mühe gab, den heidnischen Gottesdienst aufrecht zu erhalten, oder wo er schon eingegangen war, wieder herzustellen, und aus dieser Ursache ein eifriger Verfolger der Christen gewesen ist, untersagte ihnen durch ein besondres Gesetz die Erlernung der heidnischen Gelehrsamkeit. Er sagte nach dem Zeugnisse des Theodoretus: Die Söhne der Galiläer sollen weder in der Dichtkunst und Beredsamkeit, noch in der Philosophie unterrichtet werden. Denn wir werden, wie es im Sprichworte heißt, mit unsern eignen Flügeln geschlagen, indem sie aus den Werken unserer Schriftsteller Waffen nehmen uns zu bekriegen. Er setzt zur Rechtfertigung seines Gesetzes hinzu: Für uns allein gehört die Fertigkeit im Reden, und die Griechische Sprachwissenschaft; euch aber kommt eine Ungeschicklichkeit sich auszudrücken, und ein bäurisches Wesen zu; eure ganze Weisheit besteht in dem Worte: Glaube! Obgleich der Musik keine besondre Erwähnung geschieht, so ist sie doch mit im Verbote begriffen gewesen, weil sie einen wichtigen Theil des heidnischen Götterdienstes ausmachte, unter die Artes liberales [10]) gerechnet wurde, auch wohl den Römern zu der Bemerkung schon Gelegenheit gegeben hatte, wie wirksam sie zur Ausbreitung neuer Religionslehren gebraucht werden könne. Sie mochte indessen unter den Gegenständen dieses Verbots begriffen seyn oder nicht; die gute Sache hatte dennoch ihren Fortgang. Die Christen konnten und wollten die Musik der Heiden nicht gebrauchen; und es sey nun aus Erbitterung und Abscheu geschehen oder aus der Ueberzeugung, daß sie zu ihren Absichten völlig unbrauchbar sey; wir müssen es ihnen danken, daß sie sie nicht angenommen, und auf die neuern Zeiten fortgepflanzt haben. Durch die Widerspenstigkeit der ersten Christen, die damals vorhandene Gattung von Musik in ihren gottesdienstlichen Versammlungen aufzunehmen, ist die ganze Kunst gleichsam wiedergeboren worden, hat eine ganz neue Laufbahn angetreten, und sich zu einem Grad von Ausbildung emporgeschwungen, den sie auf dem alten Wege nie hätte erreichen können, von welchem sie zwar in den neuern Zeiten wieder herunter zu sinken anfängt, aber doch in ihren Grundsätzen zu gut gegründet ist, als daß sie je alles wieder verlieren könnte, was sie durch ihre erneuerte Entwickelung gewonnen hat.

§. 15.

Wir können demnach nicht bloß als wahrscheinlich, sondern völlig als gewiß annehmen, daß der Abscheu der Christen gegen heidnische Sitten, Gebräuche, Kenntnisse und Künste dem neuern Europa nützlich geworden ist, und daß dadurch nicht bloß die Musik, sondern auch andere Wissenschaften eine ganz neue Wendung bekommen haben, wodurch sie nach und nach sowohl der allgemeinen Aufklärung als überhaupt der wahren menschlichen Glückseligkeit beförderlicher geworden sind. In die Wissenschaften kam ein ganz andrer Untersuchungsgeist, der zwar erst nach einer viele Jahrhunderte hindurch dauernden Gährung sich reinigte, ihnen aber auch dafür eine desto zweckmäßigere Richtung gab, und sie für die Menschheit desto brauchbarer und nützlicher machte. Die Musik gewann durch die Einführung des einfachen Choralgesangs ihren ernsthaften und feyerlichen Charakter

10) Beym Aventinus (Annales Bojorum, Lib. II. cap. 47.) heißt es: — cum quatuor annos Caesar fuisset potitus rerum, neminem jam metuens, aperte edicto templa deorum aperire jussit: aras deorum instaurari victimasque admoveri legeve sanxit, *ne Christiani artes liberales profiterentur, atque discerent.*

wieder, den sie unter den Heiden durch eine verfehlte, falsche Richtung in ihrer Ausbildung und durch eine schlechte Anwendung derselben zum Ausdruck üppiger, niedriger und unedler Gemüthszustände, verloren hatte. Sie mochte in dieser ihrer erneuerten Kindheit so eingeschränkt und unvollkommen seyn als sie wollte, so war sie doch besser als eine ausgeartete mit so vielen innern Gebrechen behaftete, und gab doch wenigstens die Hoffnung einst aus ihr, wenn diese Erwartungen durch Umstände nur einiger Maßen begünstigt würden, eine vollkommen gesunde, nützliche, aller ihrer Kräfte mächtige Kunst gebildet zu sehen. Was sie durch diese neue Wendung verlor, hatte keinen Werth; was sie gewinnen konnte, verdiente mit der größten Mühe und Anstrengung errungen zu werden. Der Umsturz so mancher Reiche und Regierungsformen, die allgemeine Verwirrung, welche viele Jahrhunderte des Mittelalters hindurch fast unter allen Völkern herrschte, setzte sie zwar in Gefahr unter so vielen Zerstörungen zu erliegen; allein eben die gütige Vorsehung, welche den umgestürzten Reichen wieder aufhalf, und ihnen eine verbesserte Gestalt gab, welche den Verwüstungen der Menschen und der damit verbundenen Barbarey des menschlichen Geistes ein Ende machen konnte, konnte auch sie wieder zu einem neuen Leben, zu einer fruchtbaren Existenz erwecken. Wir werden in der Folge näher sehen, durch welche Schicksale sie sich winden mußte, ehe sie das werden konnte, was sie geworden ist.

II. Bey den Galliern.

§. 16.

Unter diejenigen Völker, welche zur Zeit der ersten Entstehung und Verbreitung der christlichen Religion sowohl durch ihre Kriege mit den Römern, als durch die Beschaffenheit ihrer Religion, Sitten und Gebräuche in der Geschichte merkwürdig geworden sind, rechnet man insgemein alle, welche Celtischen Ursprungs waren. Die merkwürdigsten unter ihnen sind die Gallier, Germanier, Britannier ꝛc., die sämmtlich auf die Verfassung des neuern Europa einen großen Einfluß gehabt haben, folglich auch in einer Geschichte der Kunst, deren Beschaffenheit so sehr von der politischen Verfassung, von Religion, Sitten und Gebräuchen, abhängt, nicht gänzlich übergangen werden dürfen. Obgleich die Nachrichten, besonders in Rücksicht auf ihre Kenntnisse und Künste sehr sparsam anzutreffen und sehr mangelhaft sind, so muß gerade deßwegen das Wenige, was uns in der erwähnten Beziehung von ihnen aufbehalten ist, desto wichtiger für uns seyn. Der Geschichtforscher muß sich nicht begnügen, den Zustand einer Kunst nur aus solchen Jahrhunderten kennen zu lernen, in welchen die Nationen schon in einen höhern Grad von Cultur übergegangen sind, sondern auch aus solchen, worin der Same der künftigen Entwickelung ausgestreuet worden ist. Dieser Same wird überall solche Früchte hervorbringen, die seiner ursprünglichen Natur und Beschaffenheit entsprechen, die Einwirkung zufälliger Nebenumstände auf die Art seiner Entwickelung mag so groß seyn als sie wolle. Wir wollen zuerst von dem Zustand der Musik unter den alten Galliern reden.

§. 17.

Es ist bekannt, daß alle die erwähnten Völker, nicht nur einerley, nehmlich Celtischen Ursprungs waren, sondern auch einerley Religion hatten. Wenigstens waren sie in den wesentlichsten Stücken derselben nicht anders von einander unterschieden, als durch Nebengebräuche, die sich stets nach besondern Lagen in der politischen Verfassung, und durch die vom Klima entstandene besondre Lebensweise veränderten. Die Musik ist vom Anbeginn der Welt mit den Religionen aller Völker, deren Geschichte wir nur einiger Maßen kennen gelernt haben, verbunden gewesen, so wie sie es noch ist.

Religionsübungen sind von jeher zugleich Volksfeste und öffentliche Feyerlichkeiten gewesen, die nie ohne Musik, als Königin aller Feste begangen werden konnten. Aus der Beschaffenheit der Religion eines Volks läßt sich daher stets zuerst auf den Zustand der bey demselben üblichen Musik schließen. Die alten Gallier verehrten die höchste Gottheit unter dem Namen Esus, und unter dem Bilde einer Eiche. Sie verehrten aber auch mehrere Untergottheiten, nehmlich den Jupiter, Mars, Merkur, Apollo ꝛc. unter eben den Namen, unter welchen sie von den Griechen und Römern verehrt wurden. Nicht minder hatten sie ihre Göttinnen, nehmlich die Diana oder Luna, Juno, Minerva, Venus, Cybele, von welchen die letztere vorzüglich in der Stadt Autun verehrt wurde, und deren Priester ihr zu Ehren alle verschnitten gewesen seyn sollen, auch wahrscheinlich dieses Umstandes wegen Galli genannt worden sind. Alle diese Gottheiten wurden unter der Gestalt von Bildsäulen, entweder an offenen Plätzen, oder in so genannten Eichen-Hainen verehrt.

§. 18.

Die vornehmste Gattung ihrer Priester sind die so genannten Druiden gewesen, welche bey der Nation im größten Ansehen standen, und ihre priesterlichen Verrichtungen so künstlich und geschickt mit weltlichen Angelegenheiten zu verweben wußten, daß nichts ohne ihren Willen, wenigstens bis auf die Zeit, da Gallien unter Römische Bothmäßigkeit gerieth, unternommen werden konnte. Jul. Cäsar (de bello Gallico. Lib. VI. c. 13.) giebt eine ausführliche Beschreibung ihres großen Ansehens und Einflusses auf alles, was die Nation anging. Sie waren mit Einem Worte die Häupter ihres Volks, ihre Priester und Richter und die einzigen Bewahrer aller Kenntnisse und Künste, die zu ihrer Zeit vorhanden gewesen sind [11]). Was aber diese Druiden besonders in musikalischer Rücksicht merkwürdig macht, ist, daß sie nicht nur alle ihre Religionsgebräuche und Lehren in undurchdringliches Geheimniß einhüllten, sondern es auch zum beständigen Grundsatz machten, nicht das mindeste von ihren Gesetzen, von ihrer Gelehrsamkeit oder Geschichte schriftlich zu verfassen, sondern alles

11) Wer näher von diesen Druiden unterrichtet zu seyn wünscht, kann seine Wißbegierde am besten aus folgenden Schriften befriedigen:

Joan. Picardi, de prisca Celtopaedia, sive de admiranda priscorum Gallorum doctrina Lib. V. Paris. 1556. 4.

Petri Rami de moribus veterum Gallorum liber. Paris. 1559. 8.

Stephani Forcatuli, de Gallorum Imperio et Philosophia Libri VIII. Paris. 1579. 4.

Jani Caecilii Frey Philosophia Druidum. Paris 1640. 8.

Thom. Smith Syntagma de Druidum moribus et institutis. Loudini 1644. 8.

Esaiae Puffendorfii Dissertatio de Druidibus. Lips. 1650. 4.

Jo. Friedr. Scharfii Meletema historicum de Gallorum Druidis. (Ohne Jahrszahl.)

Edm. Dikinson de origine Druidum. Francof. 1670. 8. (In dessen Werk: Delphi Phoenizantes.)

Caes. Egassii de Boulay Historia veterum Academiarum Galliae Druidicarum. Paris. 1665. fol. (In dessen Hist. Acad. Paris.)

Ulrici Obrechti Exercitatio de Philosophia Celtica. Argentor. 1676. 4.

Petri Lagerloeffii Disput. de Druidibus. Upsal. 1689. 8.

Conr. Sam. Schurzfleischii Instituta Druidum. Witteberg. 1697. 4.

A specimen of the Critical History of the Celtic Religion and Learning: containing *an account of the Druids*, or the Priests and judges; of the *Vaids*, or the Diviners and Physicians; and of the *Bards*, or the Poets an Heralds of the ancient Gauls, Britons, Irish and Scots. Lond. 1726.

La religion de Gaulois tirée des plus pures sources de l'antiquité. Par le R. P. Dom - - - Religieux Benedictin de la Congregation de S. Maur. à Paris 1727. T. I. II. 4.

Joan. Georg. Frickii Dissertatio de Druidis occidentalium populorum Philosophis. Ulmae 1731. 4.

Die neuern Werke über allgemeine Weltgeschichte der Wissenschaften enthalten ebenfalls viele Nachrichten über diese Materie.

durch kleine Gedichte und Gesänge, die auswendig gelernt und unter gehörigen bestimmten Veranlassungen gesungen werden mußten, fortpflanzten. Alle Druiden, die in einer sehr engen Verbindung mit einander, unter einem gemeinschaftlichen Oberhaupte, welches der Oberdruide war, standen, waren gezwungen, diese Gesänge auswendig zu lernen. Zur Zeit des Jul. Cäsar müssen sie schon in großer Anzahl vorhanden gewesen seyn, denn er sagt ausdrücklich, daß manche Druiden zwanzig Jahre gebraucht haben, ehe sie damit zu Stande kommen konnten [12]).

§. 19.

Nächst den Druiden waren die Barden bey den alten Galliern in großem Ansehen. Sie, die Vates und Eubages waren aber dennoch den Druiden so untergeordnet, daß sie ohne deren Einwilligung oder Erlaubniß nichts zu thun vermochten. Das Amt dieser Barden, von welchem sie auch nach den Zeugnissen mehrerer Schriftsteller ihren Namen bekommen zu haben scheinen, bestand darin, daß sie das Lob ihrer Helden besingen, und ihre Gesänge mit musikalischen Instrumenten begleiten mußten [13]). Ihre Gesänge wurden sehr hoch geachtet, und wer das Glück hatte, zum Gegenstand derselben gemacht und darin gerühmt zu werden, glaubte sein Andenken dadurch verewigt. Sie begleiteten auch die Gallischen Kriegsheere mit ihren Gesängen, um ihnen dadurch Muth und Unerschrockenheit, so wie auch Liebe zur Freyheit und Verachtung des Todes einzuflößen. Ihre Macht und ihr Ansehen bey den Kriegsheeren war so groß, daß sie nach dem Berichte Diodors von Sicilien (Lib. V, 31.) im Stand waren, zwey schon völlig zum Angriff gerüstete Armeen wieder aus einander zu bringen, wenn sie sich zwischen dieselben warfen, und besänftigende Gesänge anstimmten. Wenn sie es aber für gut befanden, oder durch die Druiden dazu angewiesen waren, das Treffen der Armeen zuzulassen, so machten sie während dem Gefecht ein großes Geschrey, bisweilen als ein Zeichen des Sieges, bisweilen aber auch als ein Zeichen der Gefahr, worin sich ihre Partey befand. Diese Theilnahme an den Kriegen ihrer Nation setzte sie in den Stand, die Tapferkeit oder Feigherzigkeit eines jeden zu bemerken und sodann durch ihre Gesänge die einen zu rühmen und zu preisen, die andern aber zu tadeln und dem allgemeinen Hohn Preis zu geben.

§. 20.

So unparteyisch diese Barden ihr Lob und ihren Tadel aber vielleicht lange Zeit hindurch nach Verdienst ertheilen mochten, so scheinen sie doch in der Folge der Zeit ausgeartet, und wahrscheinlich durch Bestechungen oder andre Mittel dahin gebracht worden zu seyn, ihre Lobgesänge für Unwürdige, so wie ihre Spottlieder für Unschuldige zu mißbrauchen. Wenigstens lesen wir bey eini-

12) De bello Gallico, Lib. VI. c. 14. Magnum ibi numerum versuum ediscere dicuntur. Itaque nonnulli annos vicenos in disciplina permanent; neque fas esse existimant, ea litteris mandare, quum in reliquis fere rebus, publicis privatisque rationibus (Graecis) litteris utantur. Id mihi duabus de caussis instituisse videntur; quod neque in vulgus disciplinam efferri velint; neque eos, qui discunt, litteris confisos, minus memoriae studere. Quod fere plerisque accidit, ut praesidio litterarum diligentiam in perdiscendo, ac memoriam remittant.

13) Et Bardi quidem fortia virorum illustrium facta heroicis composita versibus cum dulcibus lyrae modulis cantitarunt. *Ammian. Marcellini* Lib. XV. 25. Diodor von Sicilien sagt ungefähr das nehmliche von ihnen: Sunt etiam apud eos melici poetae, quos Bardos nominant. Hi ad instrumenta quaedam lyris similia, horum laudes, illorum vituperationes decantant. Lib. V. 31. Quant aux Bardes, ils chantoient au son de la Lyre, ou autre instrument de Musique, les faits des vaillants hommes mis en vers heroiques: et donnerent telle autorité à la poesie, qu'aucuns poëtes se mettans entre deux armées, maintes fois appaiserent la fureur des gendarmes prets à choquer etc. *Fauchet Antiquit. Gauloises. Lib. I. Chap. 4.*

gen alten Schriftstellern, besonders aber beym Athenäus, daß sie im Anfang des dritten Jahrhunderts nach Christo schon solchen Herren oder Königen vorzüglich zugethan waren, die ihnen Wohlthaten erwiesen, oder sie zu ihren Tischgesellschaftern machten. An diese verschwendeten sie alles Lob in ihren Gesängen, so wie hingegen die Feinde dieser ihrer Wohlthäter, sie mochten es verdienen oder nicht, ihren bittersten Lästerungen ausgesetzt waren [14]). Diese Ausartung zog den Barden nach und nach immer mehr Verachtung zu, so wie sie auch aus dieser Ursache Parasiten (Schmarotzer, Schmeichler, Tellerlecker) genannt worden zu seyn scheinen, die man mit den Römischen *Scurris* (einer Art von Possenreissern, den neuern Hofnarren nicht unähnlich) vergleichen kann, die ebenfalls wie die Barden mit in den Krieg zogen, und die Soldaten durch allerley Späße zu belustigen suchten. Was das von ihnen ertheilte Lob nach dem Plautus im Truculentus:

Non placet quem Scurrae laudant, manipulares mussitant.

galt, das werden auch um diese Zeit die Lobgesänge der Barden gegolten haben. Einige Schriftsteller glauben indessen, daß unter diesen parteyischen Sängern, nicht die eigentlichen Barden zu verstehen sind, weil man sonst die Geringschätzung derselben nicht mit der von den Barden so lange genossenen Achtung, wovon auch spätere Zeugnisse vorhanden sind, würde reimen können. Man hält vielmehr dafür, daß die mit dem Namen Parasiten bezeichneten Sänger eine Art von Unterbarden, eine Art von Bedienten oder Solduren gewesen sind, die in die Dienste gewisser Edelleute oder Feldherrn traten, und deren Amt es war, in Gedichten, welche die eigentlichen Barden verfertigt hatten, das Lob ihrer Herren öffentlich vor dem Volke abzusingen. Wäre dieß gegründet, so würde dadurch auch diejenige Meinung einige Wahrscheinlichkeit erhalten, daß die Barden überhaupt nicht sowohl die Sänger der Gallier, als vielmehr eine Art von Geschichtschreibern waren, die die Begebenheiten der Nation poetisch verfasseten, und dem Volke durch ihre Gesänge nur so viel davon bekannt werden ließen, als die Druiden, die sowohl über gottesdienstliche als bürgerliche Angelegenheiten die Oberaufsicht hatten, für zuträglich hielten. Nach dieser Meinung sollen die Vates und Euvates diejenigen Personen gewesen seyn, welche eigentlich die von den Barden nur componirten Melodien und Gedichte absingen mußten, und die von den Großen und Reichen in ihren Häusern aufgenommen wurden, um ihre Thaten von ihnen besingen zu lassen.

§. 21.

Obgleich diese Umstände der vielen Nachrichten ungeachtet, die uns davon hinterlassen sind, dennoch nicht völlig deutlich und befriedigend aus einander gesetzt werden können, so sieht man doch wenigstens so viel mit Gewißheit aus dem, was bisher beygebracht worden ist, daß die alten Gallier, die Vorfahren der jetzigen Franzosen, eine Nationalmusik gehabt haben, die gerade so wie die Griechische Musik mit der Religion und Staatskunst verbunden war. Diese Verbindung der Gallischen Musik mit der Religion und Staatskunst scheint desto genauer und enger gewesen zu seyn, da die Personen, welche sie ausschließend ausübten, in einer Art von Priesterorden standen, der sich unter Anführung der Druiden, wie wir oben gesehen haben, in alle gottesdienstliche und bürgerliche Angelegenheiten der Nation einzuschleichen wußte, so daß der gesammte unter sich verbundene Orden es nach und nach dahin brachte, eine fast völlig uneingeschränkte Oberherrschaft an sich zu reißen.

§. 22.

14) *Posidonius apud Athenaeum Lib. IV. cap. 13. de Coena Celtarum.*

§. 22.

Da die eigentlichen Dichter und Tonkünstler, oder vielmehr Componisten der Nation, nehmlich die Barden, mit den Druiden nur einen Körper ausmachten, ihre Gedichte und Compositionen folglich den Absichten des ganzen Ordens unterworfen waren, und ihnen beförderlich seyn mußten, so läßt sich leicht schließen, daß die Vollkommenheit der Musik unter so eingeschränkten Umständen nicht groß gewesen seyn kann. Wer nie sagen darf, was er will, sondern nur was ihm vorgeschrieben und gewissen Absichten seiner Obern angemessen ist, wird nie weder in seiner Rede noch in seiner Schreibart diejenige Art von Vollkommenheit erreichen, die er bey freyer Entwickelung und Uebung seiner Gedanken hätte erreichen können. Eben so in der Musik. Nicht bloß der Geist und Charakter der Melodien leidet durch einen solchen Zwang, sondern auch die bloß technische Zusammensetzung der Töne, die gewiß in den Umständen, worin sich die Barden befanden, bey welchen man auch die Kunst Melodien aufzuschreiben noch nicht kannte, sehr roh, unbiegsam und unausgebildet gewesen seyn muß. Ammianus Marcellinus spricht zwar von den *dulcibus lyrae modulis*, womit die Barden ihren Gesang begleitet haben sollen; es wird aber mit diesen dulcibus modulis wahrscheinlich eben so beschaffen gewesen seyn, wie mit den *Versibus heroicis*, in welchen die Heldenthaten der Gallier nach seiner Angabe abgefaßt seyn sollten, von welchen aber Valesius in seinen Anmerkungen zum Marcellin sagt: Non videtur probabile, Bardos hexametris versibus cecinisse. Neque id veterum quisquam scripsit. Itaque id admensus de suo videtur noster Marcellinus. Nisi forte heroicos versus appellavit quibus heroum praeclare facta canebantur a Bardis, non autem hexametros.

§. 23.

Aus der angegebnen genauen Verbindung der Musik mit der Religion und Staatskunst läßt sich schließen, daß der Gebrauch und die Anwendung derselben bey den Galliern sehr mannigfaltig gewesen seyn müsse. Nach den vorhandenen Zeugnissen läßt sich auch in der That fast keine Angelegenheit sowohl des häuslichen und öffentlichen bürgerlichen Lebens, als der zu den Gottesverehrungen gehörigen Dinge denken, bey welcher nicht Musik gebraucht worden wäre. Bey ihren Menschen- und Thier-Opfern, bey ihren übrigen häuslichen und öffentlichen Festen, wurde überall Musik gebraucht, und sogar ihre Gesetze und ihre wissenschaftliche Kenntnisse waren in Gesänge verfaßt. Doch ist von allen den Gesängen, die bey so verschiedenen Gelegenheiten gebraucht worden sind, und die auch unter sich nach Veranlassung ihrer Bestimmung verschieden gewesen seyn werden, nichts auf uns gekommen, so daß wir von der innern Beschaffenheit dieser Musik und von dem etwanigen Werthe derselben durchaus auf keine andere Art urtheilen können, als nach Muthmaßungen, zu welchen uns theils einige einzelne, nicht genug bestimmte Worte älterer Schriftsteller, theils das, was wir von den übrigen Kenntnissen, Künsten, Sitten, Gebräuchen, Tugenden oder Untugenden der Gallier wissen, wenigstens einiger Maßen berechtigen kann.

§. 24.

Zur Beurtheilung ihres Gesangs ist vielleicht das wenige, was wir noch von ihrer Sprache wissen, nicht ganz unnütz. Da diese Sprache ursprünglich die Celtische war, die noch in unsern Tagen von den Wallisern obgleich vermischt und verändert geredet wird, wie die besten neuern Alterthumsforscher unter den Engländern bewiesen haben, und eine jede Sprache etwas von ihrer Beschaffenheit in die Art des Gesangs einer Nation überträgt, so ist zwar aus diesem Umstande kein völlig sicherer, aber doch wenigstens ein eben so wahrscheinlicher Schluß zu machen, als man ihn aus neuern, freylich ungleich bekanntern Sprachen

machen kann. So wie eine Sprache, worin viele Nasentöne herrschen, die in ihrer Verbindung mit dem Gesang dem Tone der Stimme keinen freyen Ausgang verstatten, unmöglich auf einen schönen, reinen, frey tönenden Gesang schließen läßt, so kann auch bey einer solchen Sprache, deren Wörter voll von Doppellauten, und auf einander gehäuften harten Consonanten sind, bey deren Aussprache die Organe stets solche Bewegungen und Richtungen annehmen müssen, die dem reinen Ton der Stimme ungünstig sind, nicht darauf geschlossen werden. Wenn die Ueberbleibsel der alten Gallischen Sprache von der Art sind, wie sie von den Alterthumsforschern angegeben werden, und wie man noch Spuren davon bey den Wallisern findet, die in ihrem Klange sowohl mit der alten Deutschen Sprache (lingua Theodisca) als mit dem heutigen Patois einiger südlichen Gegenden Deutschlands und der Schweitz, besonders aber mit der Sprache von Nieder-Bretagne eine große Aehnlichkeit haben, folglich voll von breiten, den Mund verzerrenden Tönen und harten Consonanten sowohl in der Mitte als am Ende der Wörter sind, so kann der Wohlklang desselben unmöglich dem Wohlklang des Gesangs günstig und beförderlich gewesen seyn.

§. 25.

Diese Meinung bestätigt sich auch durch Zeugnisse. Diodor von Sicilien nennt ihre Stimme grob tönend und rauh [15]). Wenn Livius (Lib. 21.) erzählt, wie sie gegen den Hannibal gefochten haben, so spricht er von ihrem Geheul und Gesang nach ihrer Art, wobey sie ihre Schilde und Schwerte über den Kopf hin und her schwangen. Seine Worte sind: „Galli occursant in ripam cum variis ululatibus, cantuque moris sui, quatientes scuta super capita, vibrantque tela.“ Polybius in seiner Beschreibung der Schlacht des Aemilius gegen die Gallier nennt das Geheul und Geschrey fürchterlich, welches die ganze Gallische Armee zugleich erhob, so erschrecklich und unglaublich, daß nicht blos die Stimmen der Menschen und die Kriegstrompeten, sondern die ganze umliegende Gegend zu ertönen geschienen habe; „Terribilis erat classicorum sonitus, cum quibus simul omnis Gallorum multitudo tantum clamorem ululatumque attollebat, ut incredilis vociferatio audiretur, nec tubae solum militesque, verum etiam circumstantia omnia loca vocem emittere viderentur.“ (Lib. II.) Agathias aus dem sechsten Jahrhundert nach Christo, der die Geschichte des Procopius fortgesetzt hat, und die Gallier kannte, als sie schon den christlichen Glauben angenommen hatten, sagt von ihren Sitten und sonstigen Eigenschaften viel Gutes, und hält dafür, es sey unter ihnen und seiner Nation (er war ein Grieche) wenig Unterschied, ausgenommen in der Stimme und Sprache [16]). Ueberhaupt stimmen die meisten Griechischen und Römischen Schriftsteller mit einander darin überein, daß die Stimme und Sprache der alten Celten und Gallier den höchsten Grad von Rauhigkeit gehabt habe, und daß es schon genug gewesen sey, einen von ihnen nur sprechen zu hören, um auf ihre natürliche Wildheit schließen zu können. Andere Nationen konnten ihre Wörter weder aussprechen, noch mit ihren Buchstaben schreiben. Der Kaiser Julianus verglich sie mit dem Krächzen der Raben oder mit dem Geheul irgend eines wilden Thieres, womit er auch die Gesänge der alten Deutschen Barden verglichen hat [17]). Wenn man auch annehmen wollte, daß es mit dieser Sprache vielleicht so beschaffen gewesen seyn könne, wie mit den heutigen Sprachen der Polen, Russen rc. die ebenfalls so voll von harten Mitlautern sind, daß niemand als Polen und Rus-

15) Ipsi terribili sunt adspectu, *vocemque edunt gravisonam et horrendam prorsus*. Bibl. histor. Lib. V. 31.

16. Ils sont Chretiens, et sur tous autres de la meilleure creance. Et combien qu'ils soient barbares, si semblent-ils au reste de tres-bonnes moeurs, et merveilleusement courtois et civils; n'ayants rien qui les rende differens de nous, que leurs habillemens étranges, *et le son de leur voix et parole*. *Fauchet*, Antiquit. Gauloises, Liv. III. pag. 80.

17) S. Antiochicus sive Misopogon, Lib. III.

sen sie aussprechen können, die aber dessen ungeachtet in dem Munde selbst im Gesange derselben sehr sanft und angenehm klingen; so steht doch diesem allen der Umstand sehr im Wege, daß die Griechen und Römer die Sprache der Gallier nicht aus Schriften gekannt, sondern sie selbst gehört, folglich ihren Wohl- oder Uebelklang nicht nach den aufgehäuften Buchstaben, sondern nach ihrer Wirkung aufs Ohr beurtheilt haben. Wenigstens kommen uns die Sprachen der Russen, Polen ꝛc. nur so lange hart und unsangbar vor, als wir sie bloß aus Schriften kennen; so bald wir diese Nationen selbst reden oder in ihren Sprachen singen hören, werden wir sogleich eines andern überzeugt. Da also den Schriftstellern, welche die Celtische und Gallische Sprache für so hart und rauh erklären, ihre Bekanntschaft mit derselben nicht aus Schriften zugekommen war, da sie sie nach dem Gehöre beurtheilen konnten, so können wir es für höchst wahrscheinlich halten, daß ihr Urtheil über dieselbe gegründet ist. Noch mehr Bestätigung erhält diese Sache durch den Umstand, daß selbst in spätern Zeiten, nachdem die Gallier zum Christenthum übergegangen waren, ihrer Sprache und ihrem Gesange noch immer die nehmlichen Vorwürfe gemacht worden. **Eckehard** (in vita B. Notkeri Balbuli, beym Goldast, Tom. I. pag. 353. rer. Allemanicar.) macht uns eine Beschreibung von ihrer Stimme und von ihrem Gesang, die beynahe keinen Zweifel an der völligen Wahrheit übrig läßt. Zur Zeit des Papstes **Gregorius** *M.*, sagt er, hatten die Gallier und Deutschen sehr oft Gelegenheit den Römischen Gesang zu erlernen, aber unter allen Völkern von Europa waren sie am wenigsten im Stande ihn in seiner Reinigkeit zu begreifen, es sey nun daß sie aus Leichtsinn immer etwas von dem ihrigen dazu mischten, oder daß ihre natürliche Wildheit sie daran hinderte. Ihre rohen, wie Donner brüllenden Stimmen waren keiner sanften Modulation fähig, weil die Grobheit ihrer Kehlen diejenigen Biegungen, welche eine feine Melodie fordert, nicht zuließen, so daß ihre widerspenstigen Stimmen nur solche Töne hervorbrachten, die dem Knarren eines von einer Anhöhe herunter rollenden Lastwagens ähnlich sind, und die, anstatt die Herzen der Zuhörer zu rühren, sie vielmehr beunruhigen[18]). Als daher der heil. **Augustinus**, der Apostel der Engländer, auf seiner Bekehrungsreise nach Britanien durch Gallien reisete (im Jahr 597.) fand er zwar verschiedene Römische Cantoren, welche die Gallier im Römischen Gesange unterrichteten; so bald aber diese Lehrer gestorben waren, vergaßen ihre Schüler alles wieder, was sie von ihnen gelernt hatten, und kehrten zu ihrer barbarischen Singart zurück. Auch diejenigen beyden Sänger, welche der Papst **Vitalianus** in der Mitte des siebenden Jahrhunderts nach England schickte, mit Namen **Johann** und **Theodor**, um daselbst den Kirchengesang zu verbessern, gaben sich (besonders aber **Johann**) viele Mühe auf ihrer Durchreise den Galliern einen sanftern und harmonischern Gesang nach Römischer Art beyzubringen; allein so bald die aufs neue unterrichteten Gallischen Sänger gestorben waren, verfiel der

18) Cap. VIII. Hujus ergo modulationis dulcedinem (es ist vom Gegorianischen Gesang die Rede) inter alias Europae gentes Germani seu Galli sive Alamanni discere crebroque rediscere potuerunt. Incorruptam vero tam levitate animi, qua nonnulla de proprio Gregorianis cantibus miscuerunt, quam feritate quoque naturali minime servare. Alpina siquidem corpora vocum suarum tonitruis altisone perstrepentina susceptae modulationis dulcedinem proprie non resultant, quia bibuli gutturis barbara grossitas dum inflexionibus et repercussionibus et diaphoniarum dyphthongis mitem nititur edere cantilenam, naturali quodam fragore quasi plaustra per gradus confuse sonantia rigidas voces jactat, sicque audientium quos mulcere debuerant, tales exasperando magis ac obstrependo conturbant. Ejusmodi gens si forsan desunt bona naturalia, vel si nolunt an non possunt bonum modum adipisci statim despiciunt, et incidunt in illam sententiam: *Stulti contemnunt sapientiae doctrinam*, et cum sint incompositi moribus et incompta voce, magistri tamen et rectores propter alicuius, quam sibi arrogant, religionis intuitum volunt videri, et solummodo ipsi non percipiunt, verum etiam alios impediunt ne percipiant modulaminis dulcedinem et intellectus.

übrige Theil der Nation abermals in seine ihm angeborne unangenehme Art von Gesang zurück[19]). Da nun der Gregorianische Gesang, der nach unsern Begriffen so einfach wie unser noch jetzt gebräuchliche Kirchengesang war, den Galliern schon so große Mühe machte, und von ihnen so oft gelernt und wieder erlernt wurde, was für einen Begriff müssen wir uns vollends von ihrem Nationalgesang machen? Wäre dieser künstlicher oder schöner gewesen, so hätte ihnen der Gregorianische nicht schwer werden können, weil wer das Schwerere kann, das Leichtere nicht erst mit Mühe zu lernen braucht. Wir können uns daher aus allem zusammen genommen, aus dem Mißklang und der Härte ihrer Sprache, aus der Rauhigkeit, Grobheit und Widerspenstigkeit ihrer Kehlen, und aus den Zeugnissen von ihrer Unfähigkeit zur Erlernung eines so einfachen und leichten Gesangs, wie der Gregorianische war, keine andere Vorstellung von ihrem Nationalgesang machen, als daß er in einem wilden, ungeordneten Geschrey bestanden haben müsse, weil er sonst den Römern und Griechern, die zwar ebenfalls noch keinen hohen Grad von Vollkommenheit darin erreicht, aber doch geordnete Tonarten nach ihrer Art, und daraus gebildete Melodien nebst verschiedenen Mitteln des äußern Ausdrucks hatten, unmöglich so abscheulich hätte vorkommen können. Was es für Mühe gekostet haben müsse die Gallier von ihrem wilden Nationalgesang abzubringen, und wie lange es dauerte, ehe sie nach endlicher Erlernung des Römischen Kirchengesangs ein wenig darüber hinaus gebracht werden konnten, sieht man aus dem Umstande, daß nach der Erzählung des Gregorius Turonensis noch im Jahre 585. als sich eben der genannte Gregorius am Hofe des Königs Guntram zu Orleans befand, keine andere Hofmusik vorhanden war, als die, welche von den Geistlichen in der Kirche gebraucht wurde. Guntram bat nehmlich den Bischof bey der Mittagsmahlzeit, das Graduale von eben dem Diakonus, der es in der Frühmesse gesungen hatte, wiederholen zu lassen; und als dieß geschehen war, bat ihn der König ferner, dieß nehmliche Graduale von allen seinen Geistlichen und Priestern im Chore singen zu lassen[20]). Der Bischof gehorchte dem Befehl des Königs, und seine geistlichen Sänger machten es so gut, als sie konnten. Daher behauptet auch ein Französischer Schriftsteller, daß überhaupt vor der Errichtung der Fränkischen Monarchie, und selbst noch während der Regierung des ersten königlichen Stammes, auch sogar unter den zum christlichen Glauben übergegangenen Galliern und Franken, noch an keinen erträglichen Gesang zu denken gewesen sey, und daß erst späterhin die Könige ihn durch Anlegung ihrer Hofkapellen allmählich haben erträglicher machen und verbreiten müssen[21]).

§. 26.

Der Anfang und die allmähliche Verbesserung der Gallischen Musik überhaupt, so wie insbesondre des Kirchengesangs läßt sich demnach erst von den Zeiten des Clodovaus oder Klodwig, der nach einer gewonnenen Schlacht bey Zülphen gegen die Alemannier im Jahr 496. ein Christ wurde, und sich von nun an die Verschönerung des christlichen Gottendienstes sehr angelegen seyn ließ, her-

19) Ibid. cap. VIII.

20) Interea jam medio prandii peracto, jubet rex ut diaconum nostrum, qui ante diem ad Missas psalmum responsorium dixerat, canere juberem. Quo canente, jubet iterum mihi ut omnes Sacerdotes, qui aderant, per meam commonitionem, datis ex officio suo singulis clericis, coram Rege juberentur cantare. Per me enim secundum Regis imperium admoniti, quisque ut potuit in regis praesentia psalmum responsorium decantavit. *S. Gregorii Episc. Turonens. Historia Francor. Lib. VIII. 3.*

21. Le chant de toutes les eglises des Gaules, avant la premiere race de nos Roys, et meme sous leur regne, etoit fort rude et desagreable à l'oreille. *Histoire eccles. d. la Cour, ou les antiquités et recherches de la Chappelle et Oratoire du Roy de France, depuis Clouis I. jusqu'à notre tems. Par Guillaume du Peyrat.* A Paris 1645. Fol.

leiten. Die erste Sorge dieses ersten christlichen Königs der Franzosen, nachdem er vom h. Remigius getauft, und zur Verschönerung des Gottesdienstes ermahnt war, bestand darin einen Mann irgendwo aufzutreiben, der die Musik in seiner Hofkapelle gehörig einrichten, und seine Franken darin unterweisen könnte. Er schrieb daher an den König Theodorich in Italien, und bat ihn inständig, ihm den besten Tonkünstler zu schicken, den er in seinen Staaten nur finden könnte. Boethius bekam von Theodorich den Auftrag einen solchen Tonkünstler aufzusuchen. Sowohl derjenige Brief, worin Theodorich dem Boethius dieß Geschäft auftrug, als auch das Antwortsschreiben des Theodorich an den Klodwig sind uns vom Cassiodor aufbehalten worden, und die zur Sache gehörigen Stellen daraus verdienen hier eingerückt zu werden. Der erste an den Boethius ist der 40ste im zweyten Buch der Cassiodorischen Sammlung.

„*Boethio Patricio Theodericus Rex.*

„De Acharoedo mittendo Regi Francorum.

„Cum Rex Francorum, convivii nostri fama pellectus, a nobis Citharoedum magnis pretiis expetiisset, sola ratione complendum esse promisimus, quod te eruditionis musicae peritum noveramus. Adjacet enim vobis, doctum eligere, qui disciplinam ipsam in arduo collocatam, potuistis attingere."

Das übrige des Briefes handelt von der Wirkung der Musik, von den fünf Tonarten, nehmlich der Dorischen, Phrygischen, Aeolischen, Jastischen und Lydischen, von den funfzehn Modis, von der Octave, vom Orpheus, vom Amphion, vom Musäus, von der Instrumentalmusik, von der natürlichen oder Vocalmusik, vom Redner, von zwey Gattungen des Metrums, vom Syrenengesang, von der Vorsicht des Ulysses, vom Psalter Davids, von der Davidischen Musik, womit er den Saul von seinem Dämon befreyet hat, vom Namen chorda musica, von der Kraft der Harmonie, von der Vergleichung der Cyther und Laute, von der Erfindung der Lyre vom Merkur, von der Harmonie der Himmel, und vom Ungrund dieser Meinung. Zum Beschluß des Briefes heißt es:

„Sed quoniam nobis facta est voluptuosa digressio, (quia semper gratum est de doctrina colloqui cum peritis) citharoedum, quem a nobis diximus postulatum, sapientia vestra eligat praesenti tempore meliorem, facturus aliquid Orphei, cum dulci sono gentilium fera corda domuerit. Et quantae nobis gratiae fuerint actae, tantae vobis ex nostra aequabili compensatione referentur, qui et imperio nostro paretis, et quod vos clarificare possit, effecistis."

Die Antwort des Theodorich an den Clodoväus, mit welcher zugleich der verlangte Tonkünstler gesendet wurde, ist in eben der Sammlung des Cassiodor (Variar. Lib. II.) unter Nr. 41. enthalten. Sie ist eigentlich ein Gratulationsschreiben über den Sieg, welchen Clodoväus über die Deutschen erfochten hatte, und der Inhalt, welcher hieher gehört, macht nur den Schluß des Briefes aus:

„*Ludovico Regi Francorum Theodorus Rex.*

„— — — — — Citharoedum etiam, arte sua doctum, pariter destinavimus expetitum, qui ore manibusque consona voce cantando, gloriam vestrae potestatis oblectet. Quem ideo fore credimus gratum quia ad vos eum judicastis magno opere dirigendum."

Nach der Ankunft dieses Tonkünstlers, der nach dem Ausdruck des Theodorich singen und spielen konnte, nahmen die Priester und Sänger des Klodwig bald eine andere Art von Geschmack an, und lernten sanfter und angenehmer singen, als man es sonst in Gallien zu hören gewohnt war.

Da sie nun auch auf Instrumenten spielen lernten, so bediente sich ihrer der König seitdem beständig bey seinem Gottesdienst. Diese neue Einrichtung dauerte auch unter seinen Nachfolgern, bis zur Erlöschung seines Stammes fort [22]). Aus der Hofkapelle ging diese Musik zuerst ums Jahr 510. unter der Regierung Childeberts, eines von den vier Söhnen Klodwigs, unter welche er sein Reich getheilt hatte, in die Cathedralkirche zu Paris über, wohin sie durch den H. Germanus, welcher Bischoff zu Paris und stets am Hofe war, gebracht wurde [23]). Christoph Brower, ein Jesuit von Arnheim in Geldern aus dem sechzehenden Jahrhundert, welcher die Gedichte und andre Werke des Fortunatus herausgegeben und mit Anmerkungen erläutert hat, sagt in den Noten zum zehnten Epigramm seines Autors (ad Clerum Parisiensem), daß diese Art von Gesang damals neu gewesen sey, und nennt die Einrichtung institutum quoddam recens Psalmodiarum, quas populus Parisiensis mira frequentia, et animorum alacritate suscipiebat. Fortunatus selbst hat die Sache nach damaliger Art recht zierlich in folgenden Versen beschrieben:

In medio Germanus adest antistes honore,
Qui regit hinc juvenes, subregit inde senes.
Levitae praeeunt, sequitur gravis ordo ducatum,
Hos gradiendo movet, hos moderando trahit.
Ipse tamen sensim incedit velut alter Aaron,
Non de veste nitens, sed pietate placens.
Pervigiles noctes ad prima crepuscula jungens,
Construit Angelicos turba verenda choros,
Stamina Psalterii Lyrico modulamine texens,
Versibus orditum carmen amore trahit.
Hinc puer exiguis attemperat organa cannis,
Inde senex largam ructat ab ore tubam.
Cymbalicae voces calamis miscentur acutis,
Disparibusque tropis fistula dulce sonat.
Tympana rauca senum puerilis tibia mulcet,
Atque hominum reparant verba canôra lyram;
Inde trahit leviter, modulos rapit alacer ille
Sexus, et aetatis sic variatur opus.
Pontificis monitis Clerus, plebs psallit, et infans,
Unde labore brevi fruge replendus erit.
Sub duce Germano foelix exercitus hic est,
Moyses tende manus, ut tua castra juves.

Auf so gute Wege indessen diese Musik nunmehr gebracht war, da sich vom Hofe aus ein feinerer Geschmack unter den übrigens noch sehr barbarischen Galliern verbreitet hatte, so fiel diese

22) A la venuë de ce Musicien et joueur d'instrumens, les Pretres et Chantres domestiques de Clouis I. se façonnerent et apprirent à chanter plus doucement, et plus agreablement qu'on ne faisoit d'ordinaire dans les Gaules; et ayant appris à jouer des instruments de Musique, ce grand Monarque s'en servit depuis pendant le service divin. Ce qui a continué sous ses Successeurs, et jusqu'au declin de sa lignée, que la Musique a toujours eté en usage dans la cour de nos premiers Roys. *Guill. du Peyrat, Livr. I. pag.* 148.

23) Cette Musique royale, entremelée de voix et d'instrumens, fut premierement etablie dans l'eglise Cathedrale de Paris par son Evêque, qui ne bougoit de la Cour, et qui faisoit ordinairement les Aumones du Roy Childebert, *Du Peyrat*, pag. 148.

Nation nach Erlöschung ihres ersten Königsstammes dennoch in seine erste Barbarey zurück [24]), wie wir in der Folge aus den Anstalten sehen werden, die aufs neue gemacht werden mußten um den Französischen Gesang wieder herzustellen.

§. 27.

Die Beschäftigung mit wissenschaftlichen Gegenständen erweckt den Geist des Menschen zum Nachdenken über alles, was er vornimmt. Die bloße Natur bringt zwar die Anlage zu den schönen Künsten hervor, und kann sie bisweilen, wenn eine starke Neigung dazu die Uebung derselben befördert, bis zu einem gewissen Grad entwickeln. Aber jede Kunst hat und verlangt eine Behandlungsart, die nicht mehr das Werk der bloßen Natur ist, sondern entweder durch Unterricht, oder durch angewendetes Nachdenken bey der Uebung erlernt werden muß. Diese künstlichere Behandlungsart, wenn man sie so nennen darf, erkennt die menschliche Vernunft augenblicklich für die Bessere, so bald sie nur Gelegenheit hat, sie zu bemerken, und etwas näher damit bekannt zu werden. Zu dieser bessern Behandlungsart hat stets das durch wissenschaftliche Beschäftigungen geschärfte Nachdenken geführt. Ein Volk, bey welchem Wissenschaften geblüht haben, wird daher auch in der Ausbildung seiner Künste immer weiter gekommen seyn, als ein anderes, welches sich mit wissenschaftlichen Gegenständen gar nicht beschäftigt, oder sie wohl gar verachtet hat. Daß die alten Gallier nichts auf Wissenschaften gehalten haben, daß die Uebung körperlicher Kräfte bey ihnen mehr galt, als die Uebung geistiger, und daß derjenige am geehrtesten unter ihnen war, der sein Schwert oder andere Waffen am besten führen konnte, bestätigen die meisten Schriftsteller, welche uns von dem Charakter, von den Sitten, Kenntnissen und Künsten derselben einige Nachrichten hinterlassen haben. Besonders gilt dieses von denjenigen Gegenden Galliens, welche von den Römern unerobert geblieben sind. In den eroberten Gegenden wird wahrscheinlich der angeborne Widerwillen gegen die Wissenschaften durch das Beyspiel der Römer nach und nach gemildert worden seyn. Aber eben so wahrscheinlich ist es, daß die Druiden, so lange sie noch irgend einigen Einfluß auf die Nation hatten, gewiß alles mögliche gethan haben werden, jene Eindrücke des Römischen Beyspiels zu vernichten, und den Geist ihres Volks in der ihrem Ansehen so zuträglichen Blindheit zu erhalten. Also auch von dieser Seite konnte der rohen Musik der Gallier nicht aufgeholfen werden. Was wir uns unter solchen Umständen für einen Begriff von den Schulen und Akademien der Gallier machen müssen, deren sie viele gehabt haben sollen, und von welchen besonders die zu Autun, Lyons, Thoulouse, Bourdeaux, Narbonne berühmt waren, läßt

24) Depuis sur le declin de la race de Clouis I. ce Chant harmonieux de la Cour, et des Eglises de France, etant revenu à son ancienne barbarie - - - - une plus parfaite science de chanter fut epandue par toute la France, à la priere de *Pepin*, par les Chantres du Pape. *Du Peyrat*, p. 150. Der Papst, von dem hier die Rede ist, war Stephan *II.* welcher nach Frankreich kam, um den Pepin zu besuchen, und ihn um Hülfe gegen die Lombarden zu bitten. Sein Aufenthalt war nicht zu Paris, wie man gewöhnlich annimmt, sondern in der Abtey Saint Denis en France, wo auch Pepin und seine Kinder vom Papste gesalbt und geweiht wurden. Walafridus Strabo (de exordiis et incrementis rerum ecclesiasticarum, Lib. I. cap. 25.) redet ebenfalls von dieser neuen Verbesserung des Kirchengesangs in folgenden Worten: Cantilenae perfectiorem scientiam, quam pene jam tota Francia diligit, Stephanus Papa cum ad Pipinum patrem Caroli Magni inprimis in Franciam pro justitia S. Petri à Longobardis expetenda venisset, per suos Clericos petente eodem Pipino invexit, indeque usus ejus longe lateque convaluit. Gaguinus (Compend. de gestis Francorum, Lib. I 6.) sagt ausdrücklich, es sey Pipinus gewesen, der den vorher rohen und unordentlichen Gesang verbessert habe. Seine Worte sind: Curavit religiosus Princeps, auctore Remigio Rotomagorum Antistite, emendatiora facere, quae antea rudia et inculta in ecclesiasticis officiis cantabantur.

sich leicht denken. Obgleich nach dem Zeugnisse des Tacitus (Annal. Lib. 3. cap. 43.) die Akademie zu Autun allein zu den Zeiten des Tiberius vierzigtausend Studierende gehabt haben soll, so weiß man doch, daß eines Theils diese Akademien Römische Einrichtungen waren, andern Theils aber, daß der Hauptgegenstand des daselbst ertheilten Unterrichts die Redekunst betraf, die nothwendig bey einer Nation, deren Rechte und Pflichten noch nicht genug bestimmt waren, sondern nur durch Ueberredungskünste oder durch Gewalt der Waffen erhalten und vertheidigt werden konnten, außer der Kunst, die Waffen zu führen, am geachtesten seyn mußte. Uebrigens haben diese Akademien mit den unsrigen nur wenig Aehnlichkeit gehabt, es müßte denn die seyn, daß bey ihrer Errichtung eben so wenig an Musik gedacht worden ist, als bey der Errichtung der unsrigen. Man erkläre sich hieraus, was die Verfasser der Histoire litteraire de la France von der Musik, Geometrie und Arithmetik des fünften Jahrhunderts (Tom. II. pag. 30.) sagen: On y rejettoit la Musique, la Geometrie et l'Arithmetique comme autant des furies, et l'on n'y parloit de la Philosophie que comme d'une bête de mauvais augure.

§. 28.

So wie die Wissenschaften der Gallier nicht von der Art waren, daß sie einen nützlichen Einfluß auf die Ausbildung ihrer Musik hätten haben können, so scheinen auch ihre häuslichen und öffentlichen Lustbarkeiten, Feste, Uebungen rc. nicht von einer solchen Art gewesen zu seyn. Die ungeheuern Wälder in ihrem Lande, und die große Menge wilder Thiere, die sich darin aufhielten, mußten die Jagd bey ihnen zu einer besonders wichtigen Angelegenheit machen. Nichts ist aber der Ausübung der feinern Künste hinderlicher als eine große Neigung zur Jagd. Sie macht hartherzig und dadurch unfähig, irgend eine Musik schön zu finden, wenn es nicht Rüdengebell oder Jagdhorn ist. Aehnliche Uebungen mehr, die sämmtlich auf Abhärtung des Körpers abzweckten, konnten sammt und sonders weder die Neigung zu den schönen Künsten, noch die Ausbildung derselben befördern. Reiten und Fahren sollen die Gallier besser verstanden haben, als irgend eine andere Nation in Europa. Sie hatten daher ihre Reitbahnen, ihre Pferde- und Wagenrennen [25]), ihre Fechtspiele und Tourniere. Ueberall waren zwar die Barden zugegen, die durch ihre mit Instrumenten begleitete Gesänge die Thaten der Sieger preisen mußten; aber was für Gesänge kann man sich bey solchen Gelegenheiten denken? Wir lesen ferner, daß die Gallier eine besondre Neigung zu Gastmahlen gehabt, und alle ihre Feste, sie mögen trauriger oder fröhlicher Art gewesen seyn, damit beschlossen haben. Mit allen diesen Gastmahlen, die meistens äußerst verschwenderisch gewesen seyn sollen, war stets Vokal- und Instrumentalmusik, auch öfters der Tanz verbunden. Die Tänzer waren bewaffnet, und schlugen den Takt mit ihren Schwertern und Schilden dazu. Auch bey verschiednen Processionen hatten sie ihre Musik, die ihren Gottheiten zu Ehren gehalten wurden, und wobey sie sich oft in die Felle derjenigen Thiere kleideten, welche der Gottheit, um welcher willen die Procession angestellt wurde, geweihet waren. Wer kein Fell eines solchen Thieres hatte, bediente sich einer Maske, und unter solchen Verkleidungen wurden oft

25) Daß in Gallien auch die Circensischen Spiele eingeführt waren, berichtet Procopius (XII. 9. n. 4.), besonders aber von der Stadt Arles. Auch zu Trier ist um diese Zeit (gegen das Ende des fünften Jahrhunderts) ein Circus gebauet worden, von welchem *Salvianus* (IX. 21. not. 6) gelesen zu werden verdient. Von dem Circus zu Narbonne, als es schon in den Händen der Gothen war, schreibt *Sidonius Apollinaris* (Carm. XXIII. v. 376.):

Raucus corda ferit fragor faventum
Atque ipsis pariter viris equisque
Fit cursu calor.

Auch der König Chilperich ließ einen Circus bauen, wie man aus dem nehmlichen Dichter (Carm. XIV. 18. not. 4.) sehen kann.

oft sehr alte und unanständige Spiele gespielt, die noch lange Zeit nach ihrer Bekehrung zum Christenthum nicht abgeschafft werden konnten, obgleich die Bischöffe sich viele Mühe desfalls gaben, und sie theils mit Strafen belegten, theils auch Fasten und besondre Gebete dagegen verordneten. Auf diese Weise vereinigte sich bey diesem Volke alles, was der Ausbildung der Musik hinderlich war, und nichts was sie hätte befördern können.

§. 29.

Der Begriff, welchen wir uns von der Beschaffenheit der Gallischen Instrumente aus den vorhandenen Nachrichten machen müssen, bestätigt obige Meinung aufs neue. **Ammianus Marcellinus** schreibt den Galliern zwar den Gebrauch einer Lyre zu, mit deren süßen Modulationen sie ihre Gesänge begleitet haben sollen; **Diodor von Sicilien** spricht aber unbestimmter, und sagt nur, daß sie ihre Gesänge mit einigen Instrumenten begleitet haben, die der Lyre ähnlich waren. Man kann sich daher keine deutliche Vorstellung von der eigentlichen Beschaffenheit dieses Instruments machen; aber man wird ohne Zweifel der Wahrheit am nächsten kommen, wenn man sich dieses Instrument im Verhältniß mit der Art ihrer Kenntnisse, Neigungen und Beschäftigungen denkt, welche sämmtlich von der Art waren, daß ein sanftes Instrument, so wie wir uns die eigentliche Lyre vorstellen, unmöglich dazu passen konnte. Von ihren Trompeten sagt **Diodor**, daß sie von eigener ausländischer Art gewesen sind; wenn sie geblasen wurden, so gaben sie einen rauhen, dem Kriegsgetümmel angemessenen Ton von sich[26]). Dieß ist ungefähr alles, was uns von ihren Instrumenten berichtet wird. Es ist aber höchst wahrscheinlich, daß sie deren noch mehrere gehabt haben, und daß ihnen wenigstens die zur Kriegsmusik gehörigen Trommeln und Pauken nebst verschiedenen Arten Arten von Hörnern bekannt gewesen seyn werden, um so mehr, da die gedachten Instrumente denjenigen Völkern ihrer Zeit bekannt waren, mit welchen sie beständige Kriege zu führen hatten. Diejenigen Instrumente, welche **Fortunatus** in seinem oben angeführten Gedicht angiebt, die schon alle drey Gattungen, nehmlich Blase- Saiten- und Schlaginstrumente unter sich begreifen, und in der Cathedralkirche zu Paris im Anfang des sechsten Jahrhunderts gebraucht wurden, können wohl nicht Gallischen Ursprungs seyn, sondern sind wahrscheinlich von Rom aus dahin gekommen, oder können auch bloß, wie **Gerbert** (de cantu et Musica sacra, Tom. I. pag. 216.) bemerkt, von verschiedenen Arten von Menschenstimmen verstanden werden[27]). Ueberhaupt hat die Stelle des Fortunatus vielen Widerspruch gefunden, der noch bis jetzt nicht zu heben ist. Als Dichter könnte er leicht unter den verschiedenen Stimmen der Menschen eine Aehnlichkeit mit den Tönen verschiedenener Instrumente gefunden, und dadurch die Geschichtschreiber folgender Jahrhunderte verführt haben, seine poetischen Instrumente für wirkliche zu halten. Wenigstens sind seine cymbalicae voces, tympana rauca senum, tibia puerilis etc. in der That zweydeutig. Was **Duploir** (Memoires des Gaules &c.) von den Instrumenten sagt, deren sich die Barden bedienten, wenn sie den Gallischen Armeen folgten, und an deren Spitze Kriegslieder sangen, ist nicht mit Zeugnissen belegt. Nach ihm sollen sie ihre Gesänge mit den Psalterium, mit der Harfe und mit der Viole begleitet

26) Barbaricis etiam pro suo more tubis utuntur quae horridum et bellico terrori convenientem reddunt mugitum inflatae. *Diod. Sic. Lib. V. 30.*

27) — Quae tamen omnia de disparibus hominum vocibus intelligi possunt. Wenn aber diese Dichtung als Beweis dienen soll, daß überhaupt um jene Zeit keine wirkliche Instrumente beym öffentlichen Gottesdienst gebraucht wurden, so wird sie durch den Umstand widerlegt, daß die beschriebene Kirchenmusik aus der königlichen Kapelle in die Cathedralkirche kam, die durch den von Italien nach Gallien gekommenen Tonkünstler unterrichtet worden war, welche nicht nur singen, sondern auch auf Instrumenten spielen konnte. Man vergleiche hiermit Not. 23.

haben. Es haben zwar einige Geschichtschreiber unter der Religion der Druiden und Juden eine große Aehnlichkeit zu finden geglaubt [28]), und man könnte, wenn diese Aehnlichkeit wirklich einigen Grund hätte, vielleicht daraus folgern, daß auch Jüdische Instrumente, wie der Psalter, die Harfe ist, in den Druidischen Gottesdienst übergegangen seyn könnten; allein erstlich ist die vermeinte Aehnlichkeit beyder Religionen an sich allein nichts weiter als eine Hypothese, und zweytens würde nicht daraus folgen, daß auch die musikalischen Instrumente in dieser Aehnlichkeit mit begriffen seyn müßten. Wir können also zwar als wahrscheinlich annehmen, daß die alten Gallier eben sowohl dreyerley Gattungen von musikalischen Instrumenten gehabt haben werden, wie sie fast alle alte, selbst die unkultivirtesten Völker gehabt haben, aber wir können durchaus nicht bestimmen, wie sie eigentlich beschaffen und welches Grades von musikalischer Brauchbarkeit sie fähig gewesen sind. Es ist unter Instrumenten von einerley Gattung ein gar großer Unterschied: sie können einerley Form, Einrichtung, Namen ꝛc. gehabt haben, aber bey weitem nicht einerley Werth und Brauchbarkeit. Unsere Vorfahren hatten schon vor vielen Jahrhunderten dem Namen nach Orgeln wie wir; aber was für welche? Sie konnten sie wie Schwalbenuester an die Kirchenpfeiler hängen, welches wir mit den unsrigen nicht können. In spätern Jahren, da sie schon sehr an Vollkommenheit zugenommen hatten, mußten sie doch noch mit Fäusten geschlagen werden, wie man jetzt unsre Glockenspiele schlägt, und alles was man darauf herausbringen konnte, bestand in einer langsamen Chormelodie. Man lasse also die Gallier ihre Harfen, Psalter, Violen, und alle mögliche musikalische Instrumente gehabt haben; es folgt daraus noch lange nicht, daß sie gut gewesen sind, das heißt: daß durch sie eine ordentliche Musik, oder etwas mehr als ein Geklingel, Geklimper und Getöse hat hervorgebracht werden können. Um so weniger kann man sich eine solche Vorstellung von den musikalischen Instrumenten der Gallier machen, da kein einziges Zeugniß vorhanden ist, daß sie eine eigene, vom Gesange unabhängige Instrumentalmusik gehabt haben.

§. 30.

Endlich haben die Gallier auch nicht verstanden, ihre Melodien aufzuschreiben, ein Umstand, der schon allein hinreichend beweisen kann, daß ihre Musik nothwendig vom allereingeschränktesten Umfange gewesen seyn muß. Von den Hebräern, Griechen und Römern wissen wir, daß sie doch wenigstens eine Art von musikalischer Schreibekunst, sie mochte gegen die unsrige verglichen, auch noch so unvollkommen seyn, gehabt haben; von den Galliern aber weiß man, daß sie nicht einmal eigene Buchstaben für ihre Sprache hatten, sondern erst spät, nachdem sie durch Handelsverkehr mit andern Nationen dazu genöthigt wurden, anfingen, sich der Griechischen zu bedienen. Da die musikalische Schrift stets, so weit uns die Geschichte davon belehrt, und so weit sich aus der Natur der Sache schließen läßt, später entdeckt worden ist, als die Sprachschrift; so kann eine Nation unmöglich musikalische Schreibekunst gehabt haben, die ihre Muttersprache noch nicht schreiben gelernt hat. Wie könnten auch sonst die Barden zwanzig Jahre gebraucht haben, um eine Anzahl von Gesängen zu lernen, und sich zur Verwaltung ihrer Aemter geschickt zu machen? Dieser Mangel der musikalischen Schreibekunst ist daher stets ein sicheres, unwidersprechliches Zeugniß von der allerniedrigsten Stufe musikalischer Vollkommenheit.

28) S. Allgemeine Weltgeschichte von Baumgarten, B. 16. S. 560.

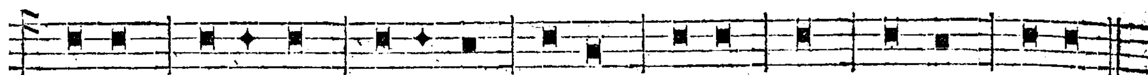
§. 31.

Die ältern Nationen, noch ehe sie es in den Wissenschaften und Künsten zu einem hohen Grad von Vollkommenheit brachten, haben nie ermangelt, uns die Namen derjenigen Personen aufzubewahren, welche sie zuerst dazu ermunterten oder sie selbst ausübten. Wir kennen daher in besonderer Rücksicht auf Musik eine **Menge von Tonkünstlern**, welche bey den Hebräern, Griechen und Römern geblüht, und sich bey ihren **Völkern** durch vorzügliche Geschicklichkeit in ihrer Kunst ausgezeichnet haben. In den Jahrbüchern der Gallier herrscht hierin überall ein tiefes Stillschweigen. Daß sie gesungen und gespielt haben, wird oft genug erzählt; ob aber irgend jemand vorzüglich gesungen und gespielt habe, ob unter ihnen Personen befindlich gewesen sind, die es andern in dieser Geschicklichkeit zuvor gethan haben, darüber findet man nichts aufgezeichnet, gerade als wenn singen und singen, spielen und spielen einerley, und es schon genug sey, wenn nur gesungen und gespielt werde. Der Verfasser der Histoire de la Musique et de ses effets (Tom. I. Chap. X. pag. 182.) erzählt zwar, eine Nonne zu Romilly habe eine so vorzüglich schöne Stimme gehabt, daß der König **Dagobert**, als er sie in der Kirche singen hörte, ganz davon bezaubert worden sey, und sie zur Gemahlin genommen habe. Für einen König, wie Dagobert war, der mehrere Gemahlinnen und Concubinen hatte, wie *Fauchet* (Antiquit. Gaulois. Lib V. Chap. 8.) erzählt, brauchte eben die Stimme dieser Nonne nicht so gar vorzüglich schön zu seyn, um ihn zu bezaubern. Die gute Bildung derselben konnte es schon allein verrichten, und wahrscheinlich hat ihr Gesang nur den Namen dazu hergeben müssen. Das einzige Beyspiel von musikalischer Geschicklichkeit, so wie man sie in damaliger Zeit für vorzüglich gehalten haben mag, findet sich beym **Gregorius von Tours** (de Miracul. S. Martini, Lib. I. cap. 33.) der von einem seiner Geistlichen, mit Namen **Armentarius**, erzählt, daß er verschiedene Melodieen auf eine bewundernswürdige Art habe unterscheiden können [29]), der aber nachher seinen Verstand verlor. Von vorzüglich geschickten Spielern auf irgend einem Instrumente findet sich gar nichts, so daß die oben angeführte Meinung, nach welcher die Instrumentalmusik der Gallier noch keine für sich bestehende Musik war, durch diesen Umstand aufs neue an Wahrscheinlichkeit gewinnt.

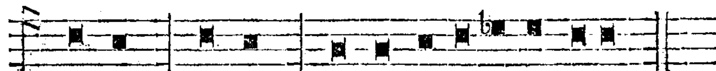
§. 32.

Damit der Leser sich aber doch wenigstens einen kleinen Begriff von der Art des Gallicanischen Gesangs machen könne, will ich zum Beschluß dieser Materie einige kleine Proben desselben beybringen, die der Abt **Le Beuf** bey seinen Untersuchungen über die Geschichte des Kirchengesangs aufgefunden hat. Dieser fleißige, unermüdete Forscher nach musikalischen Alterthümern, sagt in seinem Traité historique sur le Chant ecclesiastique (Chap. III. pag. 32.), die Gallischen Melodien seyen zwar am Ende des achten Jahrhunderts und im Anfang des neunten aus Gefälligkeit gegen den Geschmack **Carls des Großen** durch die Römischen verdrängt worden, es habe sich aber dennoch einiges von dem ächten Gesang der alten Gallicanischen Kirche erhalten. Die Aechtheit dieses Gallischen Gesangs beweist er aus seiner Abweichung von dem Römischen oder so genannten Gregorianischen. Er hat sie in alten Antiphonarien einiger Französischen Kirchen aufgefunden. Die erste Melodie, welche er angiebt, ist folgende:

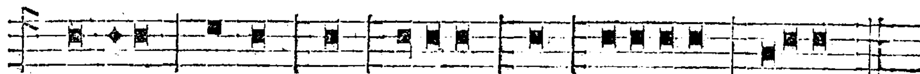
29) Eo tempore unus ex Clericis meis, Armentarius nomine, bene eruditus in spiritualibus scripturis, *cui tam facile erat sonorum modulationes adprehendere, ut eum non putares hoc meditari, sed scribere*, in servitio valde strenuus, et in commisso fidelis. Hic vero, inficiente veneno, a pustulis malis omnem sensum perdiderat, et ita redactus fuerat, ut nihil penitus aut intelligere posset aut agere.

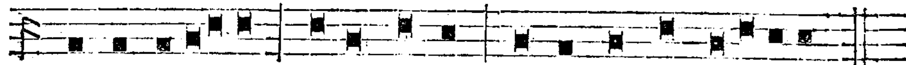


wozu aber seiner Meinung nach folgendes gehört, um die Melodie völlig Gallicanisch zu machen:



Eine andere Melodie, die Le Beuf für Gallicanisch hält, weil sie von der Gregorianischen Singart abweicht, ist folgende:





Le Beuf führt ihrer mehrere an; ich hoffe aber, diese wenigen werden hinreichen, dem Leser einen Begriff vom alten Gallischen Kirchengesang zu machen, und ihn zu überzeugen, daß er nichts anderes war, als was unsere Collecten und Responsorien noch sind, die jeder Prediger vor dem Altare singen kann, ohne je das mindeste von eigentlicher Musik gelernt zu haben. Von den weltlichen Gesängen der Gallier ist uns durchaus keine Spur übrig geblieben; aber es ist sehr wahrscheinlich, daß sie ebenfalls von dieser Art gewesen seyn werden. Wenigstens waren sie es, nach dem Zeugniß des nehmlichen musikalischen Geschichtforschers noch in spätern Jahrhunderten, nehmlich im eilften, zwölften und dreyzehnten, von welchen er ausdrücklich sagt, daß man sehr unmelodische Gesänge gehabt habe, worin den Sängern vieles hinzu zu setzen überlassen war, und welche in nichts als Gregorianischem Gesang, selbst in der siebenden Tonart, die die allerwenigste Melodie zuließ, bestanden haben. Die Ohren dieses Zeitalters waren aber daran gewöhnt, und man fand sie sehr schön 30). Wenn um diese Zeit noch nichts als Gregorianischer Choralgesang vorhanden war, so läßt sich leicht schließen, daß der Gesang der Gallier vor ihrer Bekehrung zum Christenthum noch nicht einmal Choralgesang gewesen seyn könne.

30) On voit par de semblables Chants notez au XII. Siécle, selon la méthode d'Aretin, qu'ils n'etoient gueres melodieux, ou qu'on laissoit bien des agrémens à suppléer aux Chantres. C'est beaucoup s'ils approchoient de ceux du Pseautier de Marot. On peut en juger par les collections de cantiques vulgaires du XII. et XIII. siécle, qui se trouvent à Paris dans quelques Bibliotheques. Elles n'etoient que comme du Chant Gregorien, et pour marque de cela, il y en a qui sont notées du septiéme mode qui est le plus ingrat de tous pour le doux, et le tendre, et qui n'a que la gravité pour partage. Mais les oreilles de ces tems-là y etoient apparement accoutumées et ces airs leur paroissoient beaux. *Dissert. sur l'histoire ecclef. et civile de Paris*, Tom. II, pag. 110. unter der Aufschrift: *Etat de la Musique en France, depuis le Roy Robert jusqu'à Phil. le Bel.* (Von 1031, bis 1314.)

III. Bey den Britanniern.

§. 33.

Wenn es wahr ist, wie Cäsar und Tacitus versichern, daß der mittägige Theil Britanniens von Gallien aus zuerst bevölkert worden, daß die daselbst herrschende Religion, Sitten, Gewohnheiten und Gebräuche mit der Religion, den Sitten und Gebräuchen der Gallier die größte Aehnlichkeit gehabt, und daß endlich der Druidismus mit allem, was ihm anhing, seinen Hauptsitz daselbst hatte, so daß sogar von Gallien aus die Jugend dahin gesendet werden mußte, um sich in den Geheimnissen und Künsten dieses Ordens unterweisen zu lassen, so läßt sich aus allen diesen Umständen zusammen genommen mit dem höchsten Grad von Wahrscheinlichkeit schließen, daß auch die Musik dieser Völker eine große Aehnlichkeit gehabt haben müsse. Die Britten haben also ebenfalls ihre Barden gehabt, deren Lieder mit Instrumentalbegleitung gesungen worden sind, wie Chaucer, ein alter Englischer Dichter bezeugt:

The old gentle Britons in her dayes
Of divers aventurs maden layes
Rymed first in her Mother tongue
Whych layes, with her Instruments they songe.

Allein, die vielen Kriege, welche die Britten von Cäsars Einfall an, bis auf die Einfälle der Sachsen, Dänen und Normänner zu führen hatten, selbst die starke Auswanderung, welche im vierten Jahrhundert durch allerley Umstände veranlaßt wurde [31]), und die nachherigen innern Unruhen, haben theils die Ausbildung der natürlichen Anlagen der Britten zu Kenntnissen und Künsten Jahrhunderte lang unterdrücken müssen, theils auch diejenige Beschaffenheit derselben, welche in diesem frühen Zeitalter Statt finden konnte, in ein so undurchdringliches Dunkel gehüllt, daß jetzt beym Mangel hinlänglicher Nachrichten nichts zuverlässiges davon gesagt werden kann.

§. 34.

Die meisten Englischen Geschichtschreiber geben den Bardus, der als fünfter König Britanniens über die Celten geherrscht haben soll, als den ersten Erfinder ihrer Poesie und Musik an. Die alten Gallier thaten das nehmliche, und man sieht hieraus, daß das Reich der Celten in den frühern Jahrhunderten von erstaunlichem Umfange gewesen seyn müsse. Andere wollen die Erfindung des Bardus nur auf die Poesie einschränken, und geben dagegen einen noch ältern Brittischen König, mit Namen Blegored, welcher im Jahre der Welt 2069 starb, als den ersten und eigentlichen Erfinder ihrer Musik an. Seiner großen Geschicklichkeit wegen in der Vocal- und Instrumentalmusik wurde er von seinen Zeitverwandten der Gott der Harmonie genannt [32]). Eine lange Reihe von Jahrhunderten hindurch bis auf den letzten König Britanniens Cadwaladr, welcher zu Rom ums Jahr 688. gestorben seyn soll, findet man nichts von der Musik dieser Nation aufgezeichnet. Von diesem wird aber erzählt, daß er bey einem musikalischen Wettstreit zugegen

31) Ungefähr ums Jahr 383: gingen hundert tausend Britten, und außerdem noch eine große Armee mit dem Kaiser Maximus nach Armorica, oder in das jetzige Französische Bretagne. S. *Owens History of the ancient Britons. Vol. I, pag. 100.*

32) S. *An historical Account of de Welsh Bards and their Music and Poetry, by Edward Jones*, welcher diese und mehrere ähnliche Nachrichten aus verschiedenen alten Manuscripten gesammelt hat.

gewesen sey, wobey ein Minstrel in einem so unangenehmen Tone gespielt habe, daß es ihm und allen seinen Brüdern bey schwerer Strafe verboten werden mußte, je wieder in einem solchen Tone zu spielen. Allen wurde befohlen, ins künftige in dem angenehmen Tone von Gwynedd (Nordwallis) zu spielen [33]). Eben derjenige Geschichtschreiber, welcher dieß erzählt, ist indessen der Meinung, daß die Musik in Britannien noch vor dieser Zeit schon eine gehörige Einrichtung gehabt haben müsse, denn er habe in einem Manuscript gefunden, daß ein gewisser Ton, Gosteg yr Halen oder Prelude of the Salt genannt, stets gespielt worden sey, wenn der König Arthur mit seinen Rittern um seine runde Tafel herum gesessen habe [34]). Aber alles dieses ist entweder fabelhaft, oder doch äußerst ungewiß, so daß wir vor der Einführung der christlichen Religion von der eigentlichen Beschaffenheit der Musik, dieses Landes nichts mit Zuverlässigkeit sagen können. Nur so viel weiß man, daß der Stand der Barden nach der gänzlichen Vertilgung des Druidismus noch nicht aufgehört, sondern theils unter dem alten, theils aber auch unter dem Namen Minstrel noch lange Jahrhunderte bis nahe an unser Zeitalter fortgedauert habe. Wenigstens läßt sich dieses von Wallis mit Gewißheit behaupten, weil Eduard I. noch im Jahre 1284. als er endlich nach achthundertjährigen vergeblichen Bemühungen seiner Vorfahren Wallis eroberte und mit England vereinigte, den Einfluß der daselbst befindlichen Barden seinen Absichten so nachtheilig fand, daß er die Grausamkeit beging sie sämmtlich hinrichten zu lassen [35]). Er glaubte, oder vielmehr er hatte bemerkt, daß nichts die kriegerische Tapferkeit und die Anhänglichkeit an einen gewohnten Zustand so kräftig unterhalte, als die bey den Wallisern durch Ueberlieferung fortgepflanzte Dichtkunst, und daß sie mit Musik begleitet, besonders an fröhlichen Festen auf die Gemüther der Jugend tiefe Eindrücke mache. Dav. Hume nennt Eduards Verfahren gegen die Walliser zwar barbarisch, aber in politischer Rücksicht nicht unvernünftig [36]).

§. 35.

Nicht minder ungewiß oder gar fabelhaft sind die Nachrichten, welche uns von der Musik der Schotten und Irländer aus den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung aufbehalten sind. Man kann auch die Musik der Walliser hierunter begreifen. Die Wunder, welche uns neuere Schriftsteller von der Musik dieser Völker aus dem Mittelalter erzählen, die Achtung, welche die Tonkünstler in diesem Zeitraume durchgehends genossen, und die Vorrechte, welche ihnen vor andern Ständen eingeräumt wurden, lassen, wenn auch manches übertrieben seyn sollte, doch immer auf einen häufigen Gebrauch der Musik, und auf besondere Liebe und vorzügliche Anlage dazu schließen. Dennoch ist die Musik dieser Völker stets bloße Nationalmusik geblieben, und hat sich ungeachtet des Beyspiels, womit den Irländern, Schotten und Wallisern ihre Nachbaren in der allmählichen höhern Ausbildung ihrer Musik vorgegangen sind, nie bis zu einer eigentlichen Kunst erheben können. Was uns Sylvester Giraldus in seiner Topographia Hiberniae, und in dem Itinerario Cambriae, Fordun in seinem Scotichronicon, Percy in seinen Reliques of ancient English poetry, Pennant in seiner Reise durch Wallis, Edward Jones in seinen musical and poetical

33) S. Pennant's Tour in Wales. London 1778. 4. Vol. I. pag. 429.

34) *Mr. Morris's MSS. of British music.* Dieser Arthur ist eben derjenige, der durch die Gedichte des Thaliessin und anderer Brittischen Barden so berühmt geworden ist, und dessen kriegerische Thaten mit so vielen Fabeln untermischt sind, daß sie Gelegenheit gegeben haben zu zweifeln, ob er je wirklich gelebt habe. Er soll in der Mitte des fünften Jahrhunderts die Siluren, welche damals das jetzige Fürstenthum Wallis bewohnten, beherrscht haben.

35) S. David Hume's Geschichte von Großbritannien, B. 4. S. 184.

36) Eben daselbst.

relicks of the Welsh Bards und andere mehr von der Musik der Schotten, Irrländer und Walliser sagen, bestätigt dieß vollkommen, obgleich ihre meisten Nachrichten näher an die Jahrhunderte unsers Zeitalters grenzen, also erst in der Folge ausführlicher davon geredet werden kann. So hoch die angeführten Schriftsteller die musikalische Kunst und Geschicklichkeit dieser Völker erheben, und sie der Kunst anderer gleichzeitigen Nationen vorziehen, so sieht man bey näherer Untersuchung doch bald, daß sehr vieles übertrieben ist, und daß wahrscheinlich Mangel an hinlänglicher Kunstkenntniß die Verfasser solcher Nachrichten verleitet hat, ganz gewöhnliche Dinge, die die Natur überall von selbst hervorbringt, für außerordentlich zu halten, und sie vorzüglichen Anlagen zur Musik zuzuschreiben. **Edward Jones** schreibt besonders die vermeinte vorzügliche Anlage der Walliser zur Poesie und Musik der Beschaffenheit ihres Landes zu. Wo könnten die Musen, sagt er, sich einen glücklichern Aufenthalt gewählt haben? Jetzt entzücken uns wilde und doch schöne Thäler; sodann staunt man über eine Kette schauderhafter Gebirge, deren Gipfel bis an den Himmel reichen und über dunkle furchtbare Abgründe. Reissende Stöme stürzen über von einander gerissene Felsenstücke, durch dunkle Höhlen und brausende Wasserfälle [37]. Wenn ein solches Land der liebste Sitz der Musen wäre, so müßten die Schweitzer die größten Dichter und Tonkünstler seyn, die man finden könnte, weil es nirgends so schöne fruchtbare Thäle, so schauderhafte, majestätische Gebirge und Wasserfälle giebt, als in ihrem Lande.

§ 36.

Als im fünften Jahrhundert die Sachsen nach Britannien gingen, um den Britten gegen die Einfälle der Picten und Schotten beyzustehen, sich aber daselbst festsetzten und mit den Britten vermischten, mag auch ihre Nationalmusik sich mit der Nationalmusik der Britten vermischt, und allmählich einige Veränderungen darin hervorgebracht haben. Da dieses mit der Sprache der Sachsen geschehen ist, von welcher noch die heutige Sprache der Engländer unverkennbare Spuren an sich trägt, so ist nichts wahrscheinlicher, als daß das nehmliche auch mit ihrer Musik geschehen seyn wird, und wenn man genau wüßte, was für eine Art von Musik die Sachsen gehabt haben, so würde man die Vermischung derselben mit der Brittischen vielleicht noch in unsern Tagen eben so deutlich erkennen können, als man die Vermischung beyder Sprachen erkennt. Wir finden aber von der Musik der Sachsen zu wenig aufgezeichnet, als daß sich etwas Genaues hierüber bestimmen ließe. Daß sie aber nicht bloß ihre gottesdienstliche und Kriegsmusik, wie alle andere Völker hatten, sondern auch nach Art der alten Griechen bey ihren Gastmalen ein Instrument nach der Reihe an ihren Tafeln herum gehen ließen, worauf jeder Gast etwas spielen, und dazu singen mußte, erzählt uns **Beda** [38]. Der Geschmack an einer solchen Unterhaltung bey Tafel setzt schon einen hohen Grad von sittlicher Bildung voraus, und läßt zugleich nicht unvortheilhaft auf die Beschaffenheit der Musik der Angelsachsen schließen. Wenigstens können ihre Reihen-Gesänge gewiß nicht so rauh geklungen haben, wie die Gesänge der Franken, die nach der Beschreibung, welche **Sidonius Apolinaris** davon macht, so rauh, wie die Scythischen geklungen haben sollen [39]. Eben

37) And where could the Muses have chosen a happier residence? Now you are delighted with vallies at once wild and beautiful: in other parts, you are astonished with a continued tract of dreary cloud-capt country, „hills whose heads touch heaven“ — dark, tremendous precipices—swift rivers roaring over disjointed rocks — black caverns, and issuing cataracts. *Mus. and poet. relicks of the Welsh Bards*, *pag.* 29.

38) Unde nonnumquam in convivio, cum esset laetitiae causa, ut omnes per ordinem cantare deberent, ille, ubi adpropinquare sibi cytharam cernebat, surgebat a media coena. *IV.* 24.

39) — Fors ripae colle propinquo
Barbaricus resonabat hymen, *Scythisque choreis*

dieser Beda erzählt aber auch von den Britten insbesondere, daß sie bey einem Feldzuge gegen die Picten und Sachsen, wobey der heilige Germanus ihr Anführer war, das Alleluja auf eine sonderbare Art zu einem Feldgeschrey gemacht haben. Die Priester, welche Germanus bey sich im Lager hatte, mußten, als die Brittische Arme ganz nahe vor den Feinden stand, dieses Alleluja dreymal schreyen, worauf es die ganze Armee aus vollem Halse nachschrie. (Histor. Gent. Angl. Cap. 20.)

IV. Bey den Deutschen.

§. 37.

Daß unsere Vorfahren, die alten Deutschen schon in den ältesten Zeiten ihre Poesie und Musik hatten, und beyde Künste vorzüglich geliebt haben, ist allgemein bekannt, und wird von ältern sowohl als von neuern Geschichtschreibern bezeugt. Sie bedienten sich der Poesie eben so, wie alle alte Völker gethan haben, um ihre Nationalgeschichte, und die großen Thaten ihrer Helden dadurch im Gedächtniß zu erhalten, und durch das Absingen derselben sie auf ihre Nachkommen fortzupflanzen. Tuisco oder Tuisto wird für den ersten König der Deutschen gehalten, der schon ums Jahr 2000 nach Erschaffung der Welt besondere Gesetze in Reime und Gesänge verfaßt, und um sie dem Gedächtniß leichter einzuprägen, sie seinem Volke zu singen gegeben haben soll [40]). Dieser Tuisco ist nachher auf eben die Weise von den Deutschen göttlich verehrt worden, wie andere alte Völker, zum Beyspiel die Aegyptier, Griechen ꝛc. ihre ersten Beherrscher und Gesetzgeber verehrt haben. Zur Zeit des Tacitus hatte es mit diesen Gesängen noch die nehmliche Beschaffenheit: denn er sagt ausdrücklich, daß die Deutschen ihren Tuisco in alten Liedern besungen haben, beklagt aber zugleich daß die darin enthaltene Geschichte so dunkel und fabelhaft, auch so vieles in derselben unter einander gemischt sey [41]). Daß sie auch ihre übrigen Helden, von deren wirklicher Existenz wir gewissere Nachrichten haben, durch Verse und Gesänge in Andenken zu erhalten suchten, um sich dadurch zu gleichen Heldenthaten anzufeuern, bezeugt ebenfalls Tacitus, wenn er von den Gesängen redet, welche dem Arminius (dem Fürsten der Cherusker) zu Ehren gesungen wurden [42]).

§. 38.

Nubebat flavo similis nova nupta marito.
Sidon. Apolin. in Panegyr. Majoriani 218. Es ist in dieser Stelle so wie in der Folge von einem Hochzeitsmale die Rede, welches die Franken eben hielten, als sie von den Römern überfallen wurden.

40) Intelligens denique atque considerans ipse pater Germanorum Sarmatorumque Tuisco sine justitia, et absque religionis metu, neque Rempublicam coalescere, neque licentiam hominum contineri posse, jura dedit, leges tulit, carminibusque complexus est, quae publice et privatim cantarentur: ne aut oblivio obliteraret, aut ignorantia excusaret. Nos hujusmodi *carmina adhuc leges vocare solemus*, quemadmodum et Graeci nomos; etiam nunc *leges*, quas Moses a Deo immortali recepit, in templis patrio sermone canimus. — — Virorum fortium facta, quae exemplum posteris essent, carminibus celebrare instituit, quod adhuc apud nos unum annalium genus exsistit. *Aventini Annal. Bojorum Lib. I. pag. 13.*

41) Celebrant carminibus antiquis (quod unum apud illos memoriae et Annalium genus est) Tuistonem Deum terra editum, et filium Mannum, originem gentis, conditoresque. Manno tres filios adsignant, e quorum nominibus proximi Oceano Ingaevones, medii Herminones, ceteri Istaevones vocentur. Quidam autem licentia vetustatis plures Deō ortos pluresque gentis appellationes Marsos, Gambrivios, Svevos, Vandalios adfirmant: eaque vera et antiqua nomina. *Tacit. de morib. German. Cap. II.*

42) Canitur adhuc apud barbaras gentes Graecorum annalibus ignotus, qui sua tantum mirantur. *Annal. Lib. II. cap. 88.*

§. 38.

So fabelhaft und ungewiß nun immer der Inhalt dieser alten Nationalgedichte und Gesänge gewesen seyn mag, so ist es doch zu beklagen, daß sie sämmtlich verloren gegangen zu seyn scheinen. Aventinus, der zu seiner Zeit Gelegenheit genug hatte, alte Bibliotheken zu durchsuchen, sagt zwar, wenn er von den Liedern redet, die dem Ingeramus Herminius und dem Adalgerio zu Ehren gesungen wurden, daß noch einige derselben in Bibliotheken verborgen liegen [43]); er hat auch sogar die Absicht gehabt, in seiner versprochenen aber nicht gelieferten Germania illustrata von den Gesängen zu handeln, deren sich Tacitus bey seinem Werke de moribus Germanorum bedient haben soll; [44]) aber es ist nichts erschienen, und man hat Ursache zu glauben, daß seine Annales Boiorum das einzige von ihm hinterlassene Werk sind, aus welchem einige hieher gehörige Nachrichten geschöpft werden können, besonders aber die Deutsche Uebersetzung derselben, die von ihm selbst noch kurz vor seinem Tode geendigt, und an vielen Stellen beträchtlich vermehrt ist. In dieser Uebersetzung (Buch I.) meldet er, daß er zu Regensburg in dem St. Emerans Kloster gute alte Lateinische Verse gefunden habe, darin etlicher alten Könige und Helden Thaten beschrieben worden, die auf Befehl Kaiser Carls des Großen aus den alten Deutschen Dichtern ins Lateinische sollen übersetzt worden seyn. Aus den Merkwürdigkeiten, welche Aventinus daraus anführt, wird es sehr wahrscheinlich, daß sie wirklich aus alten Deuschen Liedern ins Lateinische übertragen worden sind. In eben dieser Deutschen Uebersetzung der Annalen sagt Aventinus auch, daß, so wie der König Tuisco befohlen habe, gute Handlungen durch Gesänge zu preisen und im Andenken zu erhalten, damit die Nachkommen dadurch zu ähnlichen Thaten angereizt werden möchten, so habe hingegen einer seiner Nachfolger den Befehl ergehen lassen, daß man auch schlechte Handlungen in Lieder bringen, und sie des Nachts auf den Gassen, wenn schon Licht angezündet sey, vor den Häusern singen solle, damit die Urheber der besungenen schlechten Handlungen dadurch bewogen würden, sich zu schämen und zu bessern. Diese Gesänge sollen zu ihrer Zeit Gesanglichter genannt worden seyn. Auf ähnliche Weise hatten die alten Aegyptier die Gewohnheit, die Tugenden ihrer Könige täglich in Gesängen rühmen zu lassen, und selbst ihre Fehler in Tugenden zu verwandeln, damit sie durch das beständige Lob von Lastern zurückgehalten werden möchten. Noch an vielen andern Stellen der Deutschen Annalen wird von Liedern geredet, die bey den uralten Deutschen im Gebrauche gewesen seyn sollen. Zu Regensburg (heißt es S. 93.) in des Thumstifts Buchkammer ist ein gar alt Buch auf Pergament in Lateinischer Sprache wohl beschrieben, von dem alten löblichen Herkommen der Bayern, das sagt, daß die Bayern allein unter allen Nationen im Niedergang der Sonne dem Alexander abgesagt haben. Man hat solches bey den Alten gesagt und gesungen.

§. 39.

Wenn indessen diese alten Gesänge auch wirklich noch vorhanden wären, wenn sie auch Carl der Große wirklich hätte sammeln und ins Lateinische übersetzen lassen, so würden dennoch die Melodien, nach welchen sie gesungen wurden, für uns verloren seyn, da die alten Deutschen keine Schreibekunst, am wenigsten die musikalische verstanden. Es kann zwar wohl seyn, daß manche dieser

43) Ingerami et Adalgerionis nomina frequentissime in fastis referuntur, ipsos more majorum antiquis proavi celebrarunt carminibus, *quae in Bibliothecis extant. Avent. Annal. Bojor. Lib. I. cap. 7. n. 1.*

44) — de carminibus antiquis quibus *Cornelius Tacitus* usus est, et quae Carolus M. auxit, recentiores corrupere. S. Reimmanns *Historia Litteraria* der Deutschen, zweyter Theil, S. 59. wo noch gesagt wird, daß der Doct. Cisner zu Heidelberg alle nachgelassene Manuscripte des Aventin erhalten, von dem versprochenen Werke aber nichts darunter gefunden habe.

Melodien durch Ueberlieferung bis auf unser Zeitalter gekommen sind, und sich noch unter dem Volke erhalten; aber wer kann sie kennen? Die Gewohnheit, welche unsere ältesten Vorfahren hatten, auf einerley Melodie vielerley Gedichte von gleichem Versmaß zu singen, gerade so wie es mit unsern Choralgesängen viele Jahrhunderte hindurch geschehen ist, und noch in unsern Tagen geschieht, macht diese allmähliche Ueberlieferung der alten Melodien, bis auf unsere Zeiten zwar wahrscheinlich, aber nicht gewiß; nicht zu gedenken, daß sie auf keinen Fall ganz unverfälscht, ganz in ihrer alten Gestalt auf uns gekommen seyn würden, weil die größere Ausbildung der Kunst, die nach und nach bewirkt worden ist, sich zwar überall am wenigsten auf das Volk erstreckt haben wird, aber doch auch nicht gänzlich ohne alle Einwirkung auf dasselbe geblieben seyn kann. So sehr daher der Mensch im Ganzen, besonders aber der Mensch aus der untern Volksklasse ein Gewohnheitsthier seyn mag, das sich nicht gerne etwas von dem nehmen oder verändern läßt, was ihm durch allmähliche Angewöhnung zu Theil geworden ist, so kann er sich dennoch des Einflusses von Neuerungen und Veränderungen nicht ganz erwehren, wenn er Gelegenheit hat, sie öfters gewahr zu werden. In musikalischer Rücksicht ist dem Volke Gelegenheit zur Bemerkung vieler Veränderungen häufig genug gegeben worden. Die Einführung des Römischen Kirchengesangs, woran jederman Theil nehmen konnte, muß daher gewiß nach und nach auf den Nationalgesang einigen Einfluß gehabt, und seine ursprüngliche Beschaffenheit, es sey nun so viel oder so wenig als es wolle, verändert und unkenntlich gemacht haben. Von dieser Seite werden demnach unsere Nachforschungen stets fruchtlos bleiben müssen, und wir werden unsere Wißbegierde hierin nie befriedigen können.

§. 40.

Daß unsere Vorfahren eben so wie die Gallier und Britten ihre **Barden** gehabt haben, die man allgemein für ihre Dichter und Tonkünstler hält, bezeugt **Tacitus** und mehrere alte und neue Geschichtschreiber. **Tacitus** gedenkt zwar der Barden nicht namentlich, sondern nur der Druiden; da aber die Druiden und Barden bey allen alten Völkern Celtischen Stammes einen einzigen Orden ausgemacht haben, so versteht es sich von selbst, daß da wo Druiden gewesen sind, auch Barden gewesen seyn müssen. Das Amt der Deutschen Barden war ebenfalls so wie bey andern Völkern das Lobpreisen ihrer Helden und die Ermunterung ihrer Zeitgenossen zu gleichen Thaten. Sie mußten daher auch mit in den Krieg folgen, um die Soldaten durch ihre Gesänge zur Tapferkeit anzufeuern. **Herkules** wurde von ihnen als der tapferste von allen Helden verehrt, und wenn sie in die Schlacht gingen, mit Lobliedern besungen [45]). Sie hatten auch Gesänge womit ein Kriegsgeschrey verbunden war, welches ihnen allein eigen gewesen zu seyn scheint, und welches sie **Barritus** oder **Barditus** genannt haben. Sie entflammten dadurch die Gemüther und weissagten zugleich im Gesang den Ausgang der bevorstehenden Schlacht. Sie schreckten und erzitterten selbst, je nachdem der Bardit erscholl. Es scheint aber nicht sowohl eigentlicher Gesang, als vielmehr ein durch Töne geäußertes Tapferkeitsgefühl gewesen zu seyn. Dadurch daß sie ihre Schilde an den Mund hielten, und die Stimme sich daran brechen und verstärken ließen, erkünstelten sie vorzüglich die Rauhigkeit des Tons und ein schmetterndes Getöse [46]). Ob dieses den alten Deuschen eigenthüm-

45) Fuisse apud eos et Herculem memorant, primumque omnium virorum fortium ituri in proelia canunt. *Tac. de mor. Germ. Cap. III.*

46) *Sunt illis haec quoque carmina, quorum relatu, quem Barditum vocant,* accendunt animos futuraeque pugnae fortunam ipso cantu augurantur. Terrent enim trepidantve prout sonuit acies. Nec tam voces illae, quam virtutis concentus videntur. Affectatur praecipue asperitas soni, et fractum murmur, objectis ad os scutis, quo plenior et gravior vox repercussu intumescat. *Tacit. de morib. Germ. Cap. III.*

liche Kriegsgeschrey eigentlich Barditus oder Barritus heißen müsse, ist noch bis jetzt unentschieden, und die Meinungen darüber sind von jeher getheilt gewesen. Diejenigen, welche mit dem Tacitus Barditus lesen wollen, leiten das Wort von Bardus her, und nehmen dabey an, daß diese Art von Gesang hauptsächlich von den Barden, als den eigentlichen Deutschen Sängern, angestimmt worden sey. Die andere Partey, welche Barritus gelesen wissen will, giebt dem Worte einen Deutschen Ursprung und leitet es von Baren her, welches nach unsern alten Wörterbüchern so viel als laut und wild schreyen heißt. Daß die letzte Ableitung die wahrscheinlichste sey, erhellt aus der Bedeutung, die das Wort Bar noch lange bey den alten Meistersängern, eine Zunft, die an die Stelle der alten Barden getreten zu seyn scheint, gehabt hat, nach welcher es nie etwas anderes als einen Gesang bedeutete [47]). Daher spricht Hans Sachs von sich:

Ich hatt von Lienhard Nunnenbecken
Erstlich der Kunst einen Anfang,
Wo ich im Lande hört Meistergsang,
Da lernet ich in schneller Eil,
Der Bar und Thön ein grossen Theil.
Und als ich meines Alters war,
Fast eben im zwanzigsten Jahr,
That ich mich erstlich unterstahn,
Mit Gottes Hülff zu dichten an,
Mein erst Bar im langen Marner,
Gloria Patri Lob und Ehr.

Ferner heißt es in einer Stelle worin er von seinen Büchern spricht:

Darin viel schriftlicher Bar waren.

Und:

In einer Summa dieser Bar
Der Meistergesang aller war.

Noch mehrere Beweise, daß Bar eine solche Bedeutung in den Zeiten der Meistersänger gehabt habe, die wahrscheinlich aus den ältesten Zeiten auf sie gekommen ist, können in Wagenseils Werk von der Meistersänger holdseligen Kunst ꝛc. nachgelesen werden. Außerdem bemerkt auch Aventinus in seinen Deutschen Annalen, daß durch das Mittelalter hindurch überhaupt ein lärmender und stürmender Ton Barrit genannt worden sey. Von diesem Kriegsgeschrey oder Gesang, wie es andere nennen, macht uns Ammianus Marcellinus eine Beschreibung, woraus man auf dessen wahre Beschaffenheit schließen kann, und woraus man zugleich deutlich sieht, daß es dabey weit weniger auf eigentlichen Gesang als auf Schall und Ton ankam. Es fing mit einem ganz leisen Gesäusel an, wuchs nach und nach, und stieg endlich zu einer solchen Art von Geräusch, daß es klang, als wenn Wasserwogen an Felsen schlagen, und wieder zurückprallen [48]). Nach der Mei-

47) *Bar* Phonascis Germaniae hodiernis, veterum Bardorum successoribus, cantum denotat, observante Cel. Wagenseilio; in libello Germanico eleganti, von den Meistersängern, Kap. 4. Convenit cum hoc significatu cantus ille militaris veterum Germanorum, *Barditus* Tacito dictus, relatu quidem asper et terribilis (utpote ore ad scutum admoto, quo magis vox repercussa intumesceret, prolatus) sed tamen cantus. Eadem vox etiam Carmen significat. Et hinc fortasse Cantoribus atque Poetis nomen *Bardorum* antiquitus inditum. *Wachteri Glossarium Germanic.*

48) Cornuti enim et braccati, usu praeliorum diuturno firmati, eos jam gestu terrentes, *barritum* ciere vel maximum: qui clamor ipso fervore certami-

nung vieler Geschichtschreiber wurde es erst dann angestimmt, wenn sich der Sieg schon auf die Seite der Deutschen neigte. Vegetius giebt aber die Lehre, es beym Anfang des Treffens anzustimmen, damit die Feinde desto mehr in Schrecken gesetzt werden, wenn sich mit dem Klirren der Waffen das fürchterliche Geschrey verbindet. [49]). Auch Frauenzimmer nahmen Theil an diesem Kriegsgeschrey beym Anfang der Schlachten; allein Tacitus unterscheidet sie darin von den Männern und nennt ihren Beytrag ein Geheul [50]). Aus allem diesem sieht man deutlich, daß es wenigstens bey dem Barritus nicht auf Gesang, sondern bloß auf eine eigene Art des Geschreyes ankam, welches nichts als die Betäubung und das Schrecken der Feinde zur Absicht hatte, und haben konnte. Wie es mit den übrigen Kriegsgesängen, welche die alten Deutschen zum Lobe ihrer Helden sangen, beschaffen gewesen seyn mag, ob sie mehr Gesang gewesen sind, als der Baritus, ist eine andere Frage, deren Beantwortung aber nach den vorhandenen Zeugnissen ebenfalls nicht zu Gunsten unserer Vorfahren ausfällt.

§. 41.

Von dem Urtheil des Kaiser Julians, welches er über die Gesänge der Gallischen Barden fällte, ist schon geredet worden; das nehmliche Urtheil gilt aber auch die Gesänge der Deutschen Barden, denn Julian redet überhaupt von allen Barbaren, welche zu seiner Zeit diesseit des Rheins wohnten. Er nennt ihre Gedichte bäuerisch und ihren Gesang dem Geschrey wilder Vögel ähnlich [51]). Selbst Tacitus in der von ihm schon (Not. 46.) angeführten Stelle, fällt über die Beschaffenheit der alten Deutschen Gesänge ein ähnliches Urtheil, und schreibt ihre Wirkung hauptsächlich der Rauhigkeit des Tons und dem schmetterndem Getöse zu, welches sie dadurch hervorbrachten, daß sie ihre Schilde gegen den Mund hielten, damit die Stimme sich daran brechen und desto stärker werden mußte. Es kann also aus den Worten des Tacitus auf keine nach der Kunst eingerichtete Melodie, oder auf gewisse Tonarten geschlossen werden, wie ein neuerer Schriftsteller meint [52]); denn der Sinn, welcher in den Worten des Tacitus liegt, ist dieser Meinung gerade entgegen gesetzt. Venantius Fortunatus, der solche Gesänge von den in Gallien eingedrungenen Burgundern und Franken selbst gehört hat, geht in seinem ungünstigen Urtheil so weit, daß er den Deutschen sogar die Fähigkeit abspricht, unter Schwanengesang und Gänsegeschrey einen Unterschied zu finden [53]), und Ammianus Marcellinus will ihren Gesang nicht einmal mit dem eigentlichen Worte singen bezeichnen, sondern bedient sich des Worts *Stridere* (welches ein zischendes, knirrendes, knarrendes und pfeifendes Geräusch oder Getöse ausdrückt) um damit einen Begriff von der Art und Weise

num a tenui susurro exoriens, paulatimque adolescens, ritu extollitur fluctuum cautibus illisorum. *Lib. XVI. Cap. 12.*

49) Clamor autem (quem barritum vocant) prius non debet attolli, quam acies utraque se junxerit. Imperitorum enim et ignavorum est, vociferari de longe; cum hostes magis terreantur, si cum telorum ictu clamoris horror accesserit. *De re militari, Lib. III. cap. 18.*

50) Ut virorum cantu, foeminarum ululatu sonuit acies. *Annal. Lib. 20.*

51) Enim vero barbaros eos, qui trans Rhenum incolunt, vidi, rustica carmina, verbis facta similibus clangorum, quos aspere clamantes aves edunt, studiose amplecti et carminibus delectari. *Julianus in Misop. pag. 337.*

52) — — Sed et certa melodia ad artem composita s. certis *tonis* carmina illa protulisse colligere licet ex Taciti verbis, quando ait: *Nec tam vocis ille quam virtutis concentus videtur* etc. *Observationum selectarum ad rem litterariam spectantium* Tom VII. pag. 371. Halae Magdeb. 1703. 8.

53) Apud quos nihil dispar erat aut stridor anseris, aut canor oloris. Sola saepe bombicans barbaros Leudos (Lieder) *harba* (Harfe) relidebat. *In epistola Gregor. Turon. praefixa Lib. I. Poemat.*

zu geben, wie sie die Loblieder auf ihre Vorfahren gesungen haben [54]). Wenn man auch annehmen wollte, daß Vorurtheile, Unbekanntschaft mit der Sprache der Deutschen [55]), und andere Umstände auf solche Urtheile einigen Einfluß gehabt haben könnten, daß folglich vieles übertrieben wäre, so wird man doch nicht umhin können zu gestehen, daß der Mangel aller Cultur in andern Kenntnissen, die rauhe, kriegerische Lebensart, und manches andere, was die alten Deutschen mit den Galliern gemein hatten, unmöglich einen guten Gesang hervorgebracht haben kann, und daß rauhe Stimmen beynahe eine nothwendige Folge der erwähnten Umstände seyn mußten. Woher sollte nun gar eine nach der Kunst eingerichtete Melodie gekommen seyn? Es wird sich also mit dem Gesang der alten Deutschen eben so verhalten haben, wie mit dem Gesang aller Völker von ähnlicher Cultur, die noch kein Vergnügen an solchen Gegenständen finden können, deren Schönheit durch Bemerkung von Ordnung und Ebenmaß in den einzelnen Theilen, oder durch Vergleichung mit andern erst empfunden werden kann. Solche Völker, so viele wir deren gekannt haben und noch kennen, suchen fürs Auge bloß grelle, glänzende und schreyende Farben, und fürs Ohr eben solche Töne. So wie dort Zeichnung und zweckmäßige Vermischung von Farben noch außer ihrem Gesichtskreise liegt, so kann auch hier ihr Ohr noch keine mit einander in Verbindung gesetzte und in gegenseitigen Beziehungen stehende Tonreihen, oder ordentliche Melodien von verschiedenem Charakter und Ausdruck empfinden. Ihr Gesang besteht aus Tönen und aus weiter nichts.

§. 42.

Von den musikalischen Instrumenten der alten Deutschen wissen wir fast nichts als einige Namen. Die Beschaffenheit und Einrichtung derselben, woraus man allenfalls auf die Art ihres Gebrauchs einen Schluß machen könnte, ist uns beynahe völlig unbekannt. **Venantius Fortunatus** sagt, die Harfe sey das Instrument gewesen, womit sie ihre Gesänge begleitet haben. Wenigstens haben sie dieß Instrument mit in die Römischen Provinzen gebracht. Von dem Instrumente, von welchem die Gallier einen ähnlichen Gebrauch gemacht haben, sagt **Diodor** von Sicilien, daß es der Lyre ähnlich gewesen sey. Nach dem **Fortunatus** sang der Römer seine Loblieder mit der Lyra, der Barbar mit der Harfe:

Romanusque lyra plaudat tibi, barbarus harpa.
Graecus Achilliaca, Crotta Britanna canat. [56])

Diese Harfe, sie mag nun beschaffen gewesen seyn, wie sie wolle, hält man für dasjenige Instrument, dessen sich die Gallischen, folglich auch die Deutschen Barden bedient haben sollen. Bey den Lateinern wurde sie gewöhnlich Cithara genannt, eine Benennung, die sie wahrscheinlich von den Griechen angenommen haben, welche diese Art von Instrument ebenfalls κιθαρα nannten. **Hieronymus** sagt daher von der Hebräischen Harfe oder Cithara, sie habe vier und zwanzig oder mehr Darmsaiten gehabt, die mit den Fingern gerissen worden sind [57]). Ob die Deutsche

54) Barbari vero majorum laudes clamoribus stridebant inconditis, interque varios sermonis dissoni strepitus leviora proelia tentabantur. *Lib. XXXI. cap. 7.*

55) Was **Vossius** (de Poemat. cantu, pag. 57.) aus wahrem Vorurtheil noch von unserer jetzt so ausgebildeten Sprache sagt, könnte wohl von der Sprache unserer ältesten Vorfahren wahr gewesen seyn. Germanorum (sagt er) ut vasta sunt corpora, ita quoque vastus est sermo. Plus ille ponderis, quam majestatis habet, qua tamen non destitueretur, nisi illam infringeret syllabarum ipsas quoque fauces abradentium asperitas, et frequens nimis consonantium concursus. So wie die Körper der Deutschen jetzt nicht mehr so groß und stark sind, wie ehedem, so wird es auch ihre Sprache nicht mehr seyn.

56) Lib. VII. Carm. 8.

57) Nec dubito, quin illud ipsum sit instrumentum,

Harfe eben so viele Saiten gehabt habe, und überhaupt ähnlicher Art gewesen sey, ist sehr ungewiß. Du Cange giebt zwar dem Instrument, welches er Harpa nennt, ebenfalls die Figur eines Griechischen Delta, schreibt aber die Erfindung desselben einem alten Italiänischen Volke, den Arpanern zu [58]); und ein Deutscher Geschichtschreiber nennt ein Instrument, dessen sich die alten Deutschen zur Begleitung ihrer Gesänge bedient haben sollen, worunter er sich vielleicht ebenfalls eine Harfe gedacht haben mag, welches aber sowohl in der Figur als in der Anzahl der Saiten und Behandlungsart gar sehr von demjenigen Instrument abweicht, das wir mit dem Namen Harfe zu bezeichnen gewohnt sind [59]). Bey dieser überall herrschenden Dunkelheit und Ungewißheit in den Nachrichten und Meinungen ist es also unmöglich etwas Gewisses von der Beschaffenheit der alten Deutschen Harfe zu sagen; aber man kann annehmen, daß sie gewiß nicht mit der unsrigen verglichen werden kann, weil alle Instrumente erst vervollkommnet worden sind, so wie die Kunst selbst vervollkommnet wurde, und weil bey unsern ältesten Vorfahren aus schon angeführten Ursachen die Kunst unmöglich schon so vervollkommnet seyn konnte, daß man daraus auf einige Vollkommenheit ihrer Instrumente schließen dürfte.

§. 43.

Was man uns von den musikalischen Instrumenten erzählt, welche die alten Deutschen bey ihrem heidnischen Gottesdienst, bey Begräbnissen und andern öffentlichen Feyerlichkeiten gebraucht haben, kann alles zur Bestätigung des obigen Urtheils dienen. Cymbeln und Schellen oder andere ähnliche Instrumente waren es, womit sie bey solchen Gelegenheiten ihre Gesänge begleiteten. Plutarch erzählt uns, wie es bey den Menschenopfern der Celten, worunter auch unsere Deutschen begriffen sind, herging, und setzt hinzu, daß dabey stets mit Flöten (die auch stärker getönt haben mögen als die unsrigen) und Trommeln gelärmt wurde, damit man das Jammergeschrey der Geopferten nicht hören könnte [60]). Bey ihren übrigen Opfern, so wie überhaupt bey allen Götterfesten, wurde eben so verfahren. Ueberall war ein durch starke Instrumente hervorgebrachter Lärm, womit man sich nicht zu erbauen, sondern zu betäuben suchte. Gerade so war es auch bey den ähnlichen Götterfesten der alten Römer. Lucretius beschreibt ein solches, und gedenkt in seiner Beschreibung auch der dabey gebrauchten Musik in folgenden Worten:

Tympana tenta tonant palmis et cymbala circum
Concava, raucisonoque minantur cornua cantu,
Et Phrygio stimulat numero cava Tibia menteis,
Telaque praeportant violenti signa furoris
Ingratos animos, atque impia pectora vulgi
Conterrere metu quae possint numine Divae.

Lucret. de rer. nat. Lib. II.

quo Bardi Gallorum olim uterentur sacerdotes, veluti quod lyrae non absimile fuisse scribat Diodorus Siculus. *Is. Vossius, de poemat. cantu* etc. pag. 118.

58) Harpa, dicta a gente Arporum, qui hoc instrumentum musicum invenerunt. *Glossarium ad Scriptores mediae et infimae Latinitatis.*

59) Mascovs Geschichte der Deutschen, Buch 16. Seite 342. Die Beschreibung dieses Instruments hat er aus dem Pollux (Lib. IV. c. 9. n. 60.) genommen, dessen Worte folgende sind: Sed quinquechordium organum a Scythis repertum erat: et plectra caprarum erant labia.

60) Omnia vero ante simulacrum strepitu fistularum tympanorumque opplebantur, ne ejulatus mactatorum exaudiri possent. *Plutarch. de Superstitione, cap. 21.*

Bey andern öffentlichen Feyerlichkeiten der alten Deutschen war es eben so beschaffen. Einer ihrer Religionsgebräuche, von welchem sich noch in unsern Zeiten unter dem gemeinen Volke verschiedener Gegenden Deutschlands Spuren finden, war, daß sie um Neujahr Eichenmistel sammelten, und sie in Procession unter Gesang und Klang herum trugen, um den Anfang des neuen Jahres damit anzukündigen. In Bayern und Franken soll nach dem Zeugnisse des Aventinus (Annal. Bojorum lib. III. cap. 1.) und Keyslers (Antiquit. septentrion. pag. 307.) diese Gewohnheit vorzüglich lange fort gedauert haben. Auch in Frankreich, besonders in Guienne herrscht noch in unsern Zeiten der nehmliche Religionsgebrauch. Die jungen Leute verfahren mit dem Eichenmistel eben so wie bey uns, und tragen ihn unter Gesang und Klang öffentlich herum, unter dem Ausruf: Au Gui l'an neuf. Die dabey gebrauchten Instrumente werden zwar nicht genannt; man kann aber aus allen Umständen schließen, daß sie ebenfalls, so wie bey allen übrigen Feyerlichkeiten unserer Vorfahren von der lärmenden Art gewesen sind. Von dem Preußischen Wenden führt Meletius einen Lobgesang an, den sie sangen, wenn sie ihrem Abgott Pergrub opferten:

Du vertreibest den Winter:
Du bringest den Lenz und Frühling wieder.
Durch dich grünen die Aecker und Gärten:
Durch dich blühen die Wälder ꝛc. [61])

der wohl verdient hätte mit sanftern Instrumenten begleitet zu werden, als vielleicht geschehen seyn mag.

§. 44.

Noch mehr werden wir in der Meinung bestärkt, daß die Instrumentalmusik unserer ältesten Vorfahren in Klappern, Rasseln, Trommeln ꝛc. bestanden habe, wenn es wahr ist, daß sie auch die Isis, und zwar nach Aegyptischer Art verehrt haben. Daß es wahr sey, ist fast nicht zu bezweifeln: denn wie wollten sonst in Deutsche Gegenden die Geräthschaften des Isisdienstes gekommen seyn, die man in Schlesien, Thüringen und mehreren Gegenden Deutschlands in der ersten Hälfte des jetzigen Jahrhunderts gefunden hat? Man hat nehmlich seit 1714. besonders aber in den Jahren 1735. bis 1736. in Schlesien zu Großendorf und Diebau bey Steinau an der Oder im Fürstenthum Wohlau viele hundert Urnen gefunden, worin eine große Menge Opfergefäße, Schalen, Sistern und Klappern befindlich waren. Aehnliche Spuren dieses Dienstes der Isis und des Serapis haben sich auch in Thüringen gefunden, wie Schwabe (de monumentis quibusdam sepulchralibus Saxenburgicis Commentatio. Lipf. 1771. §. X. pag. 90.) mit vielen historischen Zeugnissen bewiesen hat [62]); und Moehsen führt aus Beckmanns Beschreibung der Churmark und aus Entzelts Chronik der Altmark (Magdeburg 1579. Seite 65.) an, daß auch Sistern in der Churmark, so wie auf einem Acker bey Stendal, drey große messingene Ringe in einander, welche ebenfalls eine Art von Sistrum gewesen zu seyn scheinen, gefunden worden sind. Also nicht Musik im eigentlichen Verstande ist es, die wir unsern ältesten Vorfahren zugestehen können, sondern bloß Klappern, Rasseln, Klingeln, Klirren, Trommeln ꝛc. Ihre Instrumenten verstatteten, so weit wir sie kennen, durchaus nichts anders. Von der Beschaffenheit ihrer Hörner, deren sie sich ebenfalls oft bedient haben, kann man sich einen Begriff durch das im Jahr 1636 zu Tundern im Holsteinischen

61) Joa. Meletius in Epistola ad Georgium Sabinum de Religione et sacrificiis veterum Borussorum. Diese Epistel steht in Neanders Geographie und beym Pontanus in notis ad Historiam Danicam.

62.) S. Moehsens Geschichte der Wissenschaften in der Mark Brandenburg, Berlin 1781. 4. Seite 32.

gefundene güldene Horn machen, welches der Form nach unsern Zinken ähnlich, aber weit größer ist, und welches einen so starken Ton hatte, daß es zur Zusammenberufung des Volks zum Opfer und Götzendienst gebraucht werden konnte, so wie wir uns jetzt zur Zusammenberufung der Gemeinden der Glocken bedienen [63]). Von ähnlicher laut und stark tönender Art werden auch ihre Flöten und Pfeifen gewesen seyn, weil bey einem Volk, das weder durch Wissenschaften noch durch Künste verfeinert ist, der Sinn der Auges und Ohres noch nicht anders als durch grobe und plumpe Gegenstände, durch schreyende, helle Farben und gellende Töne gereitzt werden kann.

Wenn uns alles bisher Gesagte noch nicht überzeugen kann, daß die Musik unserer Stammväter eigentlich keine Musik, sondern bloß klingender Lärm und schallendes Getöse war, so dürfen wir endlich nur an den Umstand denken, daß alle ihre Feste zugleich Trink- und Tanz-Gelage waren, um allen Zweifel zu heben.

§. 45.

Ob unsere ältesten Vorfahren außer ihrem Bardit und andern Lobgesängen auf ihre Helden auch eine besondere Instrumental-Kriegsmusik gehabt haben, läßt sich schwer bestimmen, da man nur bey wenigen alten Geschichtschreibern einige kriegerische Instrumente angeführt, aber nicht erwähnt findet, was für einen musikalischen Gebrauch die Deutschen eigentlich davon gemacht haben. Mascov schreibt ihnen zwar den Gebrauch der Trommeln und Heerpauken zu, aber ohne ein anderes Zeugniß darüber anzuführen, als eine Stelle aus dem Menander beym Suidas, worin von der Zurüstung zu einem Treffen zwischen der kaiserlichen Armee und den Abaren geredet wird. Die Stelle ist folgende: Abari autem sub initium praelii dissonum et horridum clamorem tollere, et cum fremitu bellico *tympana* quoque *pulsare* statuerant, ut inopinato illo, et vehementi strepitu Romanos percellerent et terrerent. Bonus igitur rem istam ante cognitam militibus indicavit, ne subito strepitu consternarentur, sed animis ante repraesentantes, et opinione praecipientes id, quod futurum erat, assuescerent ei, quod nondum aderat: et ubi strepitum tympanorum audivissent, ipsos quoque scuta concrepantes bellicum clamorem tollere, et paeana canere, et situlas ligneas collidere jussit [64]). Sonst ist besonders Hachenberg (Dissert. de re militari veterum Germanorum) der Meinung, daß die Deutschen in ihren Kriegen eben so wenig Gebrauch von den Pauken gemacht haben, als die Römer, es müßte denn erst nach dem Umsturz des Römischen Reichs geschehen seyn. Aber sie hatten ein andres Instrument unter dem Namen *Macaria*, welches der Pauke nicht unähnlich gewesen seyn soll, und von welchem der Lebensbeschreiber Ludwig des Sechsten, Sugerius in folgenden Worten redet: *Tympanis, et macariis et aliis similibus instrumentis horribiliter resonabant.* Meursius will aber *Anacaris* gelesen haben, und leitet das Wort von ἀνακάρα her, welches solche Pauken bedeutet, die am untern Theile rund sind. Daß übrigens die Pauke den ältesten Deutschen Völkern schon bekannt gewesen seyn müsse, sieht man nicht nur aus dem Gebrauch, den sie nach dem schon angeführten Zeugniß des Plutarch bey ihren Opfern und Götterfesten von ihr gemacht haben, sondern auch daraus, daß sich der Name dieses Instruments in der alten Celtischen oder Scythischen Sprache findet, worin es den Namen *Bik* hatte [65]). Nur müssen wir nicht glauben,

63) S. Trogil. Arnkiels Beschreibung des zu Tundern im Holsteinischen 1636. gefundenen güldenen Horns, nebst einer Abhandlung vom Gebrauch der Hörner, insonderheit beym Gottesdienst. Kiel 1683. 4.

64) S. Geschichte der Deutschen, Band 2, am Ende der Anmerkungen. Seite 246.

65) S. Wachters Glossarium Germanic. in Praefat. ad Germanos, wo behauptet wird, daß die Sprachen der Scythen, Phrygier und Celten einerley und der Deutschen sehr ähnlich gewesen sind.

glauben, daß sie von der Beschaffenheit der unsrigen gewesen sind, die nie einzeln, sondern stets doppelt gebraucht werden, und zwey Töne, nehmlich den Hauptton und die Dominante einer Tonart angeben, wodurch sie eine volle, stark besetzte Musik vortrefflich unterstützen und erheben, und vorzüglich bey feyerlichen Gelegenheiten von der besten Wirkung seyn können. Die Pauken der Alten scheinen nichts mehr und nichts weniger gewesen zu seyn, als unsre heutigen Trommeln, wobey es nicht auf einen musikalischen bestimmten Ton, sondern bloß auf starken Schall ankam.

Eben so findet sich von dem Gebrauch der Trompeten bey ihren Kriegen nur ein einziges Zeugniß beym Dio Cassius in seiner Römischen Geschichte, worin von den Deutschen gesagt wird: Tubis utebantur peculiari suo modo barbaricis; his enim inflatis horridum bellicoque terrori convenientem sonum edebant. Das nehmliche sagte Diodor von den Trompeten der Gallier. Beyde Zeugnisse, sowohl das vom Gebrauch der Pauke als das eben erwähnte vom Gebrauch der Trompete, beweisen aufs neue, daß es auch hierbey hauptsächlich auf Lärm, sowohl auf eigne als auf Betäubung der Feinde ankam, und daß unsere sonst tapfern Vorfahren sich ihrer Kriegsmusik bey weitem noch nicht so nützlich zu bedienen wußten, wie die gebildetern Römer thaten, und wie es neuere Nationen thun, die sie als Zeichen gebrauchen, woraus eine ganze Armee erkennen kann, was sie zu thun hat, ob sie stille stehen, sich vor- oder rückwärts bewegen soll. Vegetius nennt solche Zeichen Semi-vocalia [66]) und schreibt ihnen einen großen Nutzen im Kriege zu [67]).

§. 46.

Den ersten Schritt zur Cultur aller Art, und zur Entwickelung aller ihrer natürlichen Anlagen, haben die Deutschen erst durch Annahme der christlichen Religion gethan. Dieser Religion hat auch die Musik alles zu danken, was sie unter ihnen nach und nach geworden ist. Ohne sie würde sie eben so wenig wie andere Wissenschaften und Künste auf den Weg gerathen seyn, auf welchem sie der weitern Ausbildung fähig wurde, welche zwar eine ganze Reihe von Jahrhunderten erfordert hat, aber doch endlich erreicht worden ist.

66) Semi-vocalia (signa) sunt, quae per tubam, aut cornu, aut buccinam dantur. Tuba quae directa est, appellatur. Buccina, quae in semet ipsam aereo circulo flectitur. Cornu, quod ex uris agrestibus, argento nexum, temperato arte spiritu, quem canentis flatus emittit, auditur. Nam indubitatus per haec sonis agnoscit exercitus, utrum stare, vel progredi, an certe regredi oporteat: utrum longe persequi fugientes. an receptui canere. *Vegetius, de re militari, Lib. III. Cap. V.*

67) Wenn es keine Fabel wäre, was uns in dem Werke: *de gestis Caroli Magni ac Rolandi*, welches fälschlich dem Erzbischoff Turpinus von Rheims zugeschrieben worden, von dem kräftigen Trompetenblasen des Roland erzählt wird, so könnten wir uns den besten Begriff daraus machen, wie viel kräftiger noch dieses Blasen bey unsern ältesten, völlig rohen und außerordentlich abgehärteten Deutschen gewesen seyn müsse. Denn nach der Erzählung des Turpinus blies Roland, als er auf den Pyräneischen Gebirgen krank war, und schon sterben wollte, noch mit solcher Kraft in die Trompete, daß nicht nur sie in der Mitte zersprang, sondern auch die Adern und Nerven seines durch heftiges Blasen aufgeschwollenen Halses zerrissen. Carl der Große war zwar acht Meilen weit nach Gascogne hin davon entfernt; er konnte aber den Ton der Rolandischen Trompete dessen ungeachtet vollkommen deutlich vernehmen. (— morientem in montibus Pyrenaeis *Rolandum* tanta virtute occinisse tubae, ut et ipsa per mediam scinderetur, venaeque intumentis colli nervique rumperentur: sonus autem ad aures Caroli M., qui octo milliaribus versus Gasconiam aberat, illaesus integerque perveniret. Cap. XXII.) Roland mag überhaupt ein großer Liebhaber dieses Instruments gewesen seyn: denn seine elfenbeinerne Trompete, die er stets mit sich ins Feld nahm, und selbst blies, ist sehr berühmt.

Zweyter Abschnitt.

Von der Einführung der Musik in die christliche Kirche bis auf den Tod Gregorius des Großen.

§. 47.

Der Gebrauch der Musik bey den Gottesverehrungen der Aegyptier, Hebräer, Griechen und Römer ist schon im ersten Bande mit hinlänglichen Zeugnissen bestätigt worden. Es sey nun das Beyspiel dieser alten Völker, oder das eigene Gefühl von dem in der Musik liegenden Vermögen, fromme Gefühle zu erregen, zu befördern und zu unterhalten, gewesen, welches die ersten Christen veranlaßte einen ähnlichen Gebrauch auch bey ihren Gottesvehrungen von Musik zu machen; genug, wir wissen, daß sie es gethan haben, und daß sich die ersten Vorsteher der christlichen Gemeinden, oder die so genannten Kirchenväter sehr viele Mühe gaben, den einmal angenommenen Gesang für die allgemeine Erbauung so zweckmäßig einzurichten, als es nach dem Zustand der Künste ihres Zeitalters und ihrer Lage nur immer möglich war.

Das erste Beyspiel dazu scheint der Stifter der christlichen Religion selbst gegeben zu haben. Sein Lobgesang, welchen er in der Versammlung seiner Jünger kurz vor seinem letzten Gang an den Oehlberg gesprochen hat, wie Matthäus (Kap. 26. V. 30.) und Markus (Kap. 14. V 26.) berichten, ist wohl ein wahrer Gesang gewesen, und nicht bloß, wie einige wollen, gesprochen worden. Dieß beweiset die Benennung desselben mit dem Worte Hymnus. Außer dem Beyspiel, welches Christus hierdurch selbst gegeben hat, fehlt es auch nicht an Ermahnungen zum Gebrauch des Gesangs in den Versammlungen der Christen, welche von den Aposteln gegeben worden sind. Paulus sagt in seiner ersten Epistel an die Korinther (Kap. 14. V. 15.): „Ich will Psalmen singen mit dem Geist, und will auch Psalmen singen mit dem Sinn. Hier redet er bloß von sich; aber in der Epistel an die Epheser ermahnt er auch seine Mitchristen zu einem ähnlichen Gebrauch des Gesangs. „Und redet unter einander, sagt er, von Psalmen und Lobgesängen und geistlichen Liedern, singet und spielet dem Herrn in eurem Herzen." (Kap. 5. V. 19.) Eine ähnliche Ermunterung enthält seine Epistel an die Kolosser, worin es abermals heißt: „Laßt das Wort Christi unter euch reichlich wohnen, in aller Weisheit: lehret und vermahnet euch selbst mit Psalmen und geistlichen lieblichen Liedern; und singet dem Herrn in eurem Herzen." (Kap. 3. V. 16.) In der Apostelgeschichte wird Paulus selbst nebst dem Silas als singend in einem Kerker vorgestellt: „Um die Mitternacht aber beteten Paulus und Silas, und lobeten Gott." (Kap. 16. V. 25.) Und lobeten Gott, heißt hier so viel als: sie sangen Gott einen Lobgesang. (ὕμνουν τὸν Θεόν.) Daß alles dieses nicht bloß beten oder reden bedeutet, und daß die Lobgesänge wirklich gesungen und nicht bloß gesprochen worden sind, wie man bisweilen hat behaupten wollen, läßt sich am unwidersprechlichsten aus dem Briefe St. Jakobi (Kap. 5. V. 13.) beweisen, worin ausdrücklich der Unterschied zwischen Beten und Singen bemerkt ist: „Leidet jemand unter euch, der bete; ist jemand gutes Muths, der singe Psalmen." Eben so hatte Paulus in der von ihm schon angeführten Stelle aus dem Briefe an die Korinther diesen Unterschied gemacht; denn er sagt: ich will beten mit dem Geist und will beten im Sinn; ich will auch Psalmen singen ꝛc. Die in dem Briefe an die Epheser enthaltene Stelle, worin von Psalmen, Lobgesängen und Liedern geredet wird, hat zu vielen Untersuchungen über den eigentlichen Unterschied dieser drey Gattungen von Gesängen Anlaß gegeben. In einigen wird behauptet, Paulus habe an

keinen Unterschied gedacht, sondern mit den drey verschiedenen Benennungen eine einzige Sache andeuten wollen. In andern wird behauptet, daß man unter Psalmen bloß diejenigen Gesänge zu verstehen habe, die in dem bekannten von Esdra in Ordnung gebrachten Psalmbuche enthalten sind: unter Hymnen solche, die außer den Psalmen sich noch im alten und neuen Testamente finden, und unter Liedern (Canticis) oder Oden alle diejenigen Gesänge, welche von frommen Privatpersonen dem Inhalt der Schrift und religiösen Empfindungen gemäß verfertigt worden sind. So angenehm es seyn würde, zu wissen, ob die ersten Christen schon ihre Gesänge in gewisse Klassen geordnet haben, oder nicht; so unmöglich scheint es doch aus Mangel hinlänglicher Nachrichten geworden zu seyn, hierüber etwas zu bestimmen, eben so wenig als wir je im Stande seyn werden, auszumachen, von welcher Beschaffenheit der Lobgesang gewesen seyn möge, welchen Christus selbst vor seinem letzten Gang an den Oehlberg gesungen hat. Gerbert führt einige Vermuthungen darüber an, und erzählt zugleich, daß sich Carl der Große viele Mühe gegeben habe, zu erforschen, ob ein so merkwürdiger Lobgesang noch aufzufinden, oder völlig verloren sey [68]).

§. 48.

Wenn die Therapeuten, wie Eusebius (Hist. eccles. Lib. II. cap. 17.) geglaubt hat, eine christliche Secte waren, von deren Lebensart und Gottesverehrung Philo (de vita contemplativa) eine so merkwürdige Beschreibung macht, und welche nach der Meinung einiger Schriftsteller von den Aposteln am frühesten zum christlichen Glauben bekehrt worden sind, so verdient die Art und Weise ihres gottesdienstlichen Gesangs insbesondre auch hier erwähnt zu werden. Sie sangen das Lob Gottes in Hymnen, die sie entweder selbst verfertigt hatten, oder welche ihnen von ältern Weisen hinterlassen waren. Auch sangen sie bey ihren Opfern und andern religiösen Feyerlichkeiten ihre Prosodien und Hymnen in verschiedenen Chören wechselsweise auf eine sehr zierliche Art. Nach geendigter Abendmahlzeit fingen sie ihre Vigilien an, womit sie die Nacht hinbrachten und auf folgende Art zu singen pflegten. Die Versammlung beyderley Geschlechts theilte sich in zwey Chöre, in den Chor der Männer und in den Chor der Frauen. In beyden Chören wurde ein Anführer oder Vorsänger erwählt, der in vorzüglicher Achtung stand, und in der Musik am erfahrensten war. Alsdann sangen sie ihre aus vielen Sylbenmaßen und Modulationen bestehenden Hymnen bald mit vereinten Stimmen alle zugleich, bald wechselsweise, indem sich die beyden Chöre auf eine geschickte Art antworteten. Bisweilen sangen auch einige einzeln, wobey sie stets in ihrer Ordnung blieben, und mit großer Ruhe aufmerkten, ausgenommen bey gewissen Endigungen der Hymnen, welche sie Ephymnia nennen, und wobey alle zugleich Männer und Frauen einfielen [69]). Einen völlig ähnlichen Gebrauch des Gesangs schreibt Baronius den Essäern zu, von

68) Carolum M. res haec perplexum tenuit, eaque de re ad *Alcuinum* (Epist. 106.) scripsit: Propter hoc sumus non mediocri stupore perculsi, cur tantae dulcedinis hymnus, vel ab ipso Domino, vel si a discipulis, in praesentia tamen Domini dictus, ab Evangelistis omnibus sit praetermissus. *„De Cantu et Musica sacra, T. I. pag. 26.* Aus den Hebräischen Alterthümern will man schließen, dieser Lobgesang sey der 111te Psalm gewesen, welchen die Juden noch jetzt das große Alleluja nennen. S. Joach. Hildebrandt Compendium veterum orandi rituum etc. pag. 78.

69) Hymnos canunt in Dei laudem, vel recens a se factos, vel pridem ab aliquo priscorum Vatum, qui carmina et cantica multa ipsis reliquerunt trimetri generis; Prosodias item et hymnos varios, qui ad libamina, ad aram, in stationibus quoque et choris concinuntur, diversis, quae in choro fiunt, conversionum vicibus eleganter commensurati. Post illum alii quoque sigillatim canunt, ordinem suum ac decorem optime servantes, caeteris interim magna cum quiete attendentibus, praeterquam ubi ad extremas hymni partes accinenda sunt, quae vocant *Ephymnia.*

deren Lebensart ebenfalls Philo in seinem Werke vom beschaulichen Leben Nachricht gegeben hat. Doch gehen sie von den Therapeuten ab, daß sie mit ihren Gesängen auch Geberden verbinden, die eine Art heiligen Tanzes gewesen zu seyn scheinen. „Deinde (sagt Philo) cantant hymnos in laudem Dei compositos variis metrorum carminumque generibus, nunc uno ore nunc alternis, non sine decoris et religiosis gestibus et accentibus, modo prorsum retrorsumque gradum moventes, utcumque res postulat.“ Auch die Abtheilung in den Chor der Männer und Frauen nebst dem zu jedem gehörigen Vorsänger hatten die Essäer mit den Therapeuten gemein. „Duo Chori (heißt es in der Nachricht des Philo) fiunt in medio coenaculo, alter virorum, alter feminarum: cuique suus incentor praeficitur honore praestans et canendi peritia.“ Obgleich die Essäer keine Christen waren, so wie es auch von den Therapeuten noch nicht ausgemacht ist, so sagt doch Eusebius ausdrücklich von den Gebräuchen beyder Secten, daß sie den Gebräuchen der Christen ähnlich gewesen sind. Alles was Philo von ihnen gemeldet hat, sagt er, geschieht auf eine ähnliche Art bey uns. Auch in unsern Versammlungen erhebt sich einer aus der Mitte, um einen Psalm nach anständiger Melodie zu singen, so wie ihm, wenn er einen Vers vorgesungen hat, die ganze Versammlung antwortet [70]. Wenn er kurz vorher von ihren Vigilien redet, so sagt er ebenfalls: sicut apud nos moris est.

Einen Beweis, daß die Christen auch unter den härtesten Bedrückungen, die sie in den ersten Zeiten besonders unter den Regierungen des Nerva und Trajan auszustehen hatten, dennoch ihren gottesdienstlichen Gesang nicht aufgaben, giebt uns der jüngere Plinius in seinem Briefe, welchen er im Jahr 104. oder nach anderer Meinung im Jahr 111. als er Statthalter in Bithynien, einer Landschaft in Kleinasien war, an den Trajan schrieb. Man verfuhr damals so grausam gegen die Christen, daß es schon genug war, den Namen eines Christen zu haben, um zum Tode verurtheilt zu werden. Da nun Plinius die Ungerechtigkeit eines solchen Verfahrens zwar fühlte, aber doch nicht wußte, wie er sich dabey in seiner Statthalterschaft verhalten sollte, so meldete er in dieser Absicht so viel er von dem Leben der Christen erfahren hatte, dem Trajan, und bat um bestimmte Vorschrift, nach welcher er handeln könne. Manche hatten gestanden, daß sie Christen wären, und wurden hingerichtet; manche aber läugneten es aus Furcht vor dem Tode, opferten dem Bilde des Trajan, und lästerten sogar Christum. Sie gestanden aber, ihr Verbrechen oder Versehen habe hauptsächlich darin bestanden, daß sie an einem bestimmten Tage vor Aufgang der Sonne zusammen gekommen, Christo als einem Gott zu Ehren ein Lied unter einander abgesungen, und sich mit einem Eide verbunden hätten, keinen Diebstahl, Straßenraub oder Ehebruch zu begehen, ihre Zusagen zu erfüllen, und was ihnen anvertrauet worden sey, nicht zu verläugnen oder zurück zu halten, wenn man es wieder fordere [71]. Tertullian erzählt die Sache auf eine ähnliche Art. Er sagt: „Plinius secundus, cum provinciam regeret, damnatis quibus-

Tunc enim omnes simul viri et mulieres pariter exclamant. Peracta coena subdunt vigilias, in quibus pernoctare solent, et cantare hoc modo. Confestim surgunt omnes, ex utraque parte convivium quoddam celebraturi, et primum fiunt chori duo, virorum unus, alter mulierum. In utroque suus eligitur dux ac praecentor, qui simul et personae dignitate et arte antecellit. Deinde hymnos canunt in Deum, metris et modulationibus multis compositos, nunc junctis vocibus simul resonantes, nunc sibi invicem congrue respondentes.

70) Quae omnia supradictus vir (Philo) eo ordine, eademque consequentia, qua apud nos geruntur, expressit. Et ut unus ex omnibus consurgens in medio, psalmum honestis modulis concinat, utque praecinenti ei unum versiculum omnis multitudo respondeat. *Hist. eccles. Lib II. cap. 17.*

71) Adfirmabant autem, hanc fuisse summam vel culpae suae, vel erroris, quod essent soliti stato die ante lucem convenire, carmenque Christo, quasi Deo, dicere secum invicem. *Plin. epist. Lib. X. ep. 97.*

dam christianis, quibusdam gradu pulsis, ipsa tamen multitudine perturbatus, quid de caetero ageret, consuluit tunc *Trajanum* imperatorem: allegans, praeter obstinationem non sacrificandi, nihil aliud se de sacramentis eorum comperisse, *quam coetus antelucanos ad canendum Christo, ut Deo.*"72) Von diesen und ähnlichen Verfolgungen mag es auch herzuleiten seyn, daß die ersten Christen ihre Gesänge hauptsächlich zur Zeit der Nacht anstimmten, nicht aber, um dadurch eine Vorschrift zu befolgen, die den Christen auferlegt, ihr Leben in steter Wachsamkeit hinzubringen. Sie würden wahrscheinlich ihre frommen Zusammenkünfte lieber am Tage angestellt haben, wenn sie gedurft hätten, und wenn sie dadurch der Gefahr entdeckt zu werden nicht weit mehr ausgesetzt gewesen wären.

§. 49.

Obigen Beyspielen und den Ermunterungen der Apostel zu Folge, haben also die ersten Christen sich des Gesangs in ihren Versammlungen bedient, so viel und so oft sie konnten, das heißt: so oft sie es unter den Bedrückungen und Verfolgungen, worunter sie die ersten Jahrhunderte hindurch lebten, wagen durften. Wir finden daher allgemein, daß die ersten Vorsteher und Lehrer der christlichen Kirche neben andern Einrichtungen, die sie zur immer bessern Aufnahme und Verbreitung derselben machten, auch stets Rücksicht auf den religiösen Gesang als eines der kräftigsten Erbauungsmittel, Rücksicht genommen haben. Einer der ältesten dieser Vorsteher ist Clemens Romanus gewesen, der selbst ein Gefährte des Apostel Paulus war, und der Römischen Kirche noch vor der Zerstörung Jerusalems vorgestanden hat. Er soll die apostolischen Constitutionen gesammelt haben, worin schon eine Verordnung die Kirchensänger betreffend vorkommt, nach welcher der Vorsänger die Psalmen und andere geistliche Lieder anstimmen, die Gemeinde aber dieselben sodann nachsingen sollte. Man bezweifelt es zwar, daß die Constitutiones eben so wie die Canones Apostolorum (ebenfalls eine Kirchenordnung) von den Aposteln selbst herrühren, weil derselben bey keinem Schriftsteller der drey ersten Jahrhunderte Erwähnung geschieht, und weil sich kaum glauben läßt, daß die christliche Kirche so frühe schon eine so ordentliche Einrichtung bekommen habe, als die in beyden Ordnungen enthaltenen Vorschriften zu beweisen scheinen; allein man kann dagegen anführen, daß die Römische Gemeinde die älteste war, daß ihr Petrus und Paulus selbst zuerst vorstanden, und daselbst den Märtyrertod litten, daß sie folglich auch am ersten eine Einrichtung bekommen konnte, wie sie in den erwähnten beyden Kirchenordnungen angegeben ist. Auch in Rücksicht auf die Anstellung eines besondern Vorsängers findet dieß Statt, und kann folglich bloß auf die Römische Kirche gezogen werden. Denn von andern Gemeinden wissen wir, daß sie noch keine bestimmte Vorsänger hatten, und daß darin nur einzelne Mitglieder, die es verstanden, zum Singen eines Psalms oder andern geistlichen Liedes aufgefordert wurden.

§. 50.

Ebenfalls noch im ersten Jahrhundert, unter der Regierung Trajans lebte Ignatius, Bischoff von Antiochien, der im Anfange des zweyten Jahrhunderts nach Rom gebracht, und als ein Märtyrer seines Glaubens in dem Amphitheater von Löwen zerrissen wurde. Seiner Ermunterungen zum Gesang gedenkt Meibom in der Vorrede zur Ausgabe der alten musikalischen Schriftsteller auf eine rühmliche Art: „Quam saepe Patrum antiquissimus, Ignatius, hujus scientiae verbis ad omnem christianam virtutem hortatur, instigat, atque animorum concordiam a suavis-

72) *In Apologet. c. 2.*

sima nervorum concordia et harmonia commendat?“ Ignatius bedient sich nehmlich musikalischer Ausdrücke, um dadurch die Schönheit christlicher Tugenden, Uebereinstimmung des Herzen &c. recht anschaulich zu machen. So enthält sein Brief an die Epheser folgende Stelle: „Venerabile vestrum presbyterium, Deo digne constitutum, non minus quam citharae chordae, episcopo suo concordat, atque ex pluribus vocibus ac votis compositum unum cum illo voluntatis concentum edit.“ Und ferner: „Propter hoc in consensu vestro et consona charitate Jesus Christus canitur. Sed et singuli chorus facti estis: ut consoni exsistentes in consensu, melos Dei accipientes in unitate, cantetis in voce una.“ Diese bildliche Ermahnungen beweisen nicht bloß, daß Ignatius die Musik und ihre Wirkungen kannte, sondern auch daß er sie von den christlichen Gemeinden gebraucht wissen wollte. Daß er eine solche Absicht gehabt habe, beweist noch mehr der Umstand, daß man ihm auch die Einführung des Wechselgesangs in die Kirche zu Antiochien zuschreibt, von welcher Einführung in der Folge noch öfter geredet werden wird.

§. 51.

Justinus, ein Märtyrer aus dem zweytem Jahrhundert bezeugt ebenfalls in seiner Schutzschrift für die Christen an den Kaiser Antoninus Pius den Gebrauch des Gesangs in den christlichen Versammlungen. Er ist der einzige aus diesem Jahrhundert, welcher dieser christlichen Sitte besondere Erwähnung thut, da sich die übrigen Kirchenväter dieses Zeitraums, als Theophilus, Athenagoras, Tatianus und Irenäus hauptsächlich mit Bestreitung der heidnischen Einwürfe gegen das Christenthum beschäftigen. Seine hieher gehörigen Worte in gedachter Schutzschrift sind folgende: „Gratos nos illi exhibentes, rationales pompas et Hymnos celebramus, atque decantamus, quod nati simus, quod valetudini consultum sit; quod species rerum conserventur, quod vices annuae bene succedant, quod immortalitatem sperare liceat.“ Es ist nehmlich hier von den Agapen oder Liebesmahlen die Rede, welche die ersten Christen wahrscheinlich nach der Vorschrift der Apostel (wie aus der Apostelgeschichte, und aus dem ersten Briefe Pauli an die Korinther zu sehen ist) noch lange fortgesetzt haben, und wobey stets gesungen wurde. Der Herausgeber der sämmtlichen Werke des Justinus aus der Congregation St. Mauri macht bey der angeführten Stelle die Bemerkung: „Satis perspicitur hymnos hic vocari tum psalmos Davidis, tum à Christianis ipsis composita carmina, quae in ecclesia cantari solebant.“ An einer andern Stelle eben dieser Schutzschrift sagt Justinus: „Precibus finitis, unusquisque laudem, et gloriam rerum universarum Patri per nomen Filii, et spriritus sancti offert.“ Auch dieß waren Lobgesänge, die nicht gesprochen, sondern gesungen wurden.

§. 52.

Im dritten Jahrhundert ist Tertullian, der älteste Schriftsteller aus der lateinischen oder abendländischen Kirche einer der wichtigsten Zeugen vom Gebrauch des Gesangs in den Versammlungen der Christen. Er redet sowohl von den in der heiligen Schrift enthaltenen, als von den erst neu erfundenen Gesängen. In seiner ausführlichen Beschreibung der Agapen sagt er: Wenn das Wasser zum Händewaschen und Licht hereingebracht ist, so wird jeder aufgefordert, Gott öffentlich ein Lied, entweder aus der heiligen Schrift oder aus eigner Erfindung zu singen; daran erkennt man, welche Maße er im Trinken gehalten hat [73]). In seinen übrigen Schriften, z. B. in dem Buche

73) Post aquam manualem et lumina, ut quisque de scripturis sanctis, vel de proprio ingenio potest, provocatur in medium Deo canere. *Apologet. cap.* 39.

de spectaculis, im zweyten Buch ad uxorem, im Buche de corona militis, de jejunio &c. finden sich ebenfalls hin und wieder Stellen, die theils den Gebrauch des Gesangs in den christlichen Versammlungen aller Art bezeugen, theils dazu ermahnen.

§. 53.

Clemens von Alexandrien scheint etwas früher als Tertullian, aber doch ebenfalls im Anfang des dritten Jahrhunderts geblüht zu haben. Er war ein geborner Heide, ging aber zur christlichen Religion über, und wurde als Lehrer an der katechetischen Schule zu Alexandrien sehr berühmt. In seinen auf uns gekommenen Schriften finden sich mehrere merkwürdige Stellen sowohl von geistlicher als weltlicher Musik. So giebt er in seiner Ermahnungsschrift an die Heiden, nachdem er vorher von den Fabeln, den Amphion, Arion und Orpheus betreffend, so wie von den Syrenen und verschiedenen heiligen Gebräuchen der Heiden gesprochen hatte, und nun zu den heiligen Geheimnissen der wahren Kirche einladet, folgende Beschreibung eines Christen-Chores: „Dieß ist der auserwählte Berg des Herrn ꝛc. Ihn bewohnen die Töchter Gottes, schöne Lämmer, welche die ehrwürdigen Orgien feyern und sich in einen Chor vereinigen. Der Chor besteht aus Gerechten, ihr Lied ist ein Lobgesang auf den Allmächtigen, Jungfrauen singen, Engel preisen, Propheten unterreden sich mit einander während eine sanfte Musik erklingt"[74]). Kurz nachher in eben diesem Buche heißt es: „Wenn du auch in diesen Chor aufgenommen seyn und dem unerschaffenen, unsterblichen, einzigen wahren Gott lobpreisen willst, so singe mit uns vereint dem Herrn"[75]). In einem andern Werke hat Clemens ein ganzes Kapitel musikalischen Inhalts, mit der Ueberschrift: Quomodo in conviviis se recreare oporteat. Dieses Kapitel findet sich im zweyten Buch seines so genannten Aufsehers oder Führers der Jugend (Paedagogus) und ist darin das vierte. Clemens will bey den Gastmahlen der Christen nur sehr wenige Instrumente dulden. Die Pfeife (sagt er) gehört für die Hirten; die Flöte (Tibia) für abergläubige Menschen, die sich derselben beym Götzendienste bedienen. Er will daher nur solche Instrumente gebraucht wissen, die in der Schrift vorgeschrieben sind, als die Trompete, die Cythara und das Psalterium, welche Instrumente er mit einigen Theilen des menschlichen Leibes auf eine bildliche Art vergleicht. So sagt er z. B. durch die Cythara wird der Mund verstanden, welcher vom Hauche wie von einem Plectro gespielt wird[76]). Ueberhaupt ermahnt er vorzüglich zum Gebrauch der Psalmen, Hymnen und Lieder nach der Vorschrift des Apostel Paulus in der Epistel an die Kolosser (Kap. 3. V. 16.); damit sollen hauptsächlich die Gastmahle der Christen angenehm und fröhlich gemacht werden. Wenn aber einer der Anwesenden auf der Lyra oder Cythara spielen und dazu singen kann, so soll er keinem Tadel unterworfen seyn, weil er den gerechten König David sodann nachahmt, der Gott lieb und angenehm war[77]). Zuletzt verwirft er den Gebrauch aller Liebeslieder bey solchen

74) Hic est mons Deo dilectus, qui non tragoediis, quaemadmodum *Cithaeron* argumentum dedit: Sed est dicatus veritatis actibus, mons sobrius castis umbrosus sylvis. In eo autem bacchantur, non fulmine ictae Semelis sorores Maenades, quae in incesta visceratione carnium initiantur, sed Dei filiae, pulcrae agnae, quae veneranda Verbi Orgia concelebrant, chorum moderatum congregantes: chorus sunt justi; canticum est Hymnus Regis omnium: psallunt puellae, gloria afficiunt angeli, Prophetae loquuntur, editur sonus musicus. *Admonitio ad Gentes.*

75) Si velis tu quoque initiare, et chorum duces cum angelis circa eum qui est ingenitus, et ab interitu alienus, et qui solus est vere Deus, una nobiscum canite Deo Verbo. *Ibid.*

76) Per cytharam os intelligatur, quod spiritu tamquam plectro pulsatur. *Paedagog. Lib. II. c. 4*

77) Et si ad Lyram vel citharam canere et psallere noveris, nulla in te cadet reprehensio. Hebraeum justum regem imitaberis, qui Deo est gratus et acceptus. *Ibid.* Man hat diese Stelle oft als einen Beweis angeführt, daß schon sehr frühe Instrumente in der Kirche gebraucht worden sind. Man hat aber vielleicht eben so oft dagegen erinnert, daß Clemens von Alexan-

Gastmahlen, läßt nur bescheidene und züchtige Harmonien zu, die nicht zu einem weichlichen Leben führen, will nur ernsthafte Modulationen, die die Mäßigkeit befördern, und warnt besonders vor dem Gebrauch chromatischer Harmonien, welche der schamlosen und geschmückten Buhlmusik überlassen bleiben sollen[78].

§. 54.

Origenes war ein Schüler des Clemens von Alexandrien, und scheint von ihm außer andern Kenntnissen auch seine Liebe zur Musik angenommen zu haben. Schon in seinem achtzehnten Jahr, nehmlich im 202ten Jahr wurde er der Gehülfe oder Nachfolger seines Lehrers an der Katechetenschule zu Alexandrien, wobey er auch zugleich Unterricht in der weltlichen Gelehrsamkeit ertheilte. Unter dieser weltlichen Gelehrsamkeit war auch die Musik begriffen, die er vorzüglich lehrte, um dadurch den Heiden das Christenthum einzuflößen. Gerbert (de cantu et musica sacra) war dieser Meinung, denn er sagt: „*Origenes* musicam docendo gentibus religionem instillavit christianam." Und Hieronymus bezeugt das nehmliche in seinem Werke de viris illustribus, worin es heißt: dialecticam quoque et geometriam, et arithmeticam, *musicam*, grammaticam et rhetoricam omniumque philosophorum sectas ita didicit, ut studiosos quoque secularium litterarum sectatores haberet, et interpretaretur eis quotidie, concursusque ad eum miri fierent: *quos illi propterea recipiebat, ut sub occasione secularis litteraturae in fide Christi eos institueret.*

In seiner Erklärung der Psalmen nimmt Origenes öfters Gelegenheit von Musik zu reden. Besonders geben ihm die Aufschriften der Psalmen Veranlassung dazu. Ihm scheinen diejenigen Psalmen, welche die Aufschrift haben: auf Gittith oder auf der Kelter (nehmlich der achte, achtzigste und drey und achtzigste,) eine Versammlung der Kirche und eine Menge von Zusammenkünften anzuzeigen, weil durch die Verbindung von vielen ein Gebet und ein Gesang Gott dargebracht wird: so wie in der Kelter aus vielen und mancherley Trauben eine Weinmischung entsteht. Auch der achtzigste Psalm, welcher von der Kelter handelt, befiehlt allen Völkern, dem Gott der Propheten einen Lobgesang zu singen, denn es heißt: Singet fröhlich Gott, der unsre Stärke ist: jauchzet dem Gott Jakob[79]. Gegen den Celsus und dessen Spöttereyen auf die Christen, sagt er, daß die Griechen

drien in dieser Stelle nicht vom öffentlichen Gottesdienst der Christen, sondern nur von ihren Gastmahlen rede. Man hat aber bey diesen Erinnerungen nicht daran gedacht, daß diese Gastmahle in den Zeiten des Clemens ein Theil des öffentlichen Gottesdienstes waren, und daß sie noch bis auf die Zeit des Augustinus und vielleicht noch länger fortgedauert haben. Augustinus selbst, der sich viele Mühe gab sie abzuschaffen, und seine Absicht auch endlich erreichte, erzählt den Ursprung dieser Gewohnheit in seiner 29sten Epistel. Als nehmlich die Heiden anfingen, haufenweise Christen zu werden, wollten sie nicht gerne ihre festlichen Mahlzeiten zu Ehren der Götter fahren lassen; man verstattete ihnen also etwas Aehnliches an den Festen der Märtyrer, damit sie nur nach und nach an christliche Mäßigkeit gewöhnt werden möchten. Unter solchen Umständen kann also obige Stelle allerdings zum Beweise dienen, daß die Christen der ersten Jahrhunderte, wenigstens bey ihren Märtyrerfesten sich der Instrumente zur Begleitung ihres Gesangs bedient haben.

78) Verum amatoria quidem procul absint cantica. — Sunt enim admittendae modestae et pudicae harmoniae: contra a forti et nervosa nostra cogitatione vere molles et enerves harmoniae amandandae quam longissime, quae improbo flexuum vocis artificio, ad delicatam et ignavam vitae agendae rationem deducunt. Graves autem et quae ad temperantiam pertinent modulationes ebrietati ac proterviae nuntium remittunt. Chromaticae igitur harmoniae, impudenti in vino proterviae, floribusque redimitae et meretriciae Musicae, sunt relinquendae. *Ibid.*

79) Psalmi pro torcularibus inscripti, qui tres sunt, nempe *octavus*, *octogesimus* et *octogesimus tertius* videntur mihi congregationem Ecclesiae, et multitudinem conventuum, coetuumque significare: siquidem ex multis unam orationem, unamque canticorum mo-

chen Griechisch, die Römer lateinisch und so alle einzelne Völker in ihrer Muttersprache zu Gott beten, und ihn nach allen Kräften mit Lobliedern preisen [80]). Noch mehrere Stellen worin Origenes den Gebrauch des Gesangs in der ersten christlichen Kirche bezeugt, und dazu ermuntert, können bey Gerbert am angeführten Orte nachgelesen werden.

§. 55.

In eben diesem dritten Jahrhundert hat auch der berühmte Kirchenlehrer und Bischoff zu Carthago, Cyprianus gelebt, welcher in einem seiner auf uns gekommenen Werke: *de oratione dominica*, welches im Jahr 252 geschrieben ist, und vom Augustinus für eines seiner wichtigsten erklärt wurde, ebenfalls des Kirchengesangs gedenkt, und zwar hauptsächlich erinnert, daß er nicht mit schlechten unausgebildeten Stimmen verrichtet werden soll. Et quando (sind seine Worte) in unum cum fratribus convenimus, et sacrificia divina cum Dei Sacerdote celebramus, verecundiae et disciplinae memores esse debemus, non passim ventillare preces nostras inconditis vocibus." Was die Ergetzlichkeiten bey den Gastmahlen der Christen betrifft, so ist Cyprian der Meinung, daß sie keinesweges ohne Gesang seyn sollen. Psalmen sollen ertönen und mit wohlklingenden Stimmen soll vorgesungen werden. Seine Worte (ad Donatum) sind: „Nec sit vel hora convivii gratiae caelestis immunis; sonet psalmos convivium sobrium; et ut tibi tenax memoria est, voce canora aggredere hoc munus ex more: magis carissimos pasces, si sit nobis spiritualis auditio, prolectet aures religiosa mulcedo."

§. 56.

So wie in den ersten drey Jahrhunderten, aller Verfolgungen ungeachtet, welche die Christen von den Heiden zu erdulden hatten, dennoch der Gesang in den christlichen Versammlungen nach besten Kräften befördert wurde, so wurde er nachher in den folgenden Jahrhunderten, bey immer mehrerer Ausbreitung der christlichen Religion und bey der dadurch entstehenden immer größern Sicherheit in der Ausübung derselben, von den Lehrern und Vorstehern der Gemeinden zu einer noch wichtigern Angelegenheit gemacht. Die Zeugnisse darüber vermehren sich daher von diesem Zeitpunkt an sehr ansehnlich. Es wird mir aber, um allzu große Weitläuftigkeit zu vermeiden, vergönnt seyn, nur einige der wichtigsten auszuheben. Basilius, Ambrosius, Augustinus, Hieronymus, Chrysostomus, rc. sind nicht bloß in der Kirchengeschichte überhaupt wichtig; sie sind es auch in der Geschichte der Kirchenmusik, weil sie für alles thätig waren, was die Verbreitung der christlichen Religion befördern, und ihre Ausübung feyerlich, erbaulich und anziehend machen konnte.

Basilius, der im Jahr 379 starb, giebt uns in seinen hinterlassenen Briefen eine vortreffliche Beschreibung von dem zu seiner Zeit in der ganzen christlichen Kirche schon allgemein eingeführten Gesang. Unter der Sammlung von 428 Briefen, welche ihm zugeschrieben werden, gehört der sechs und neunzigste hierher, welcher an die Christen zu Neocäsarea gerichtet ist, die den Gebrauch des christlichen Gesangs gemißbilligt haben. „Ad id vero (sagt er) quod propter psalmodias accu-

dulationem in Ecclesia Deo offeri contingit; quemadmodum in torcularibus ex multis, ac diversis vitibus una vini mixtio conficitur .... octogesimus quoque psalmus, cum de torcularibus agat, jubet omnes gentes Prophetaram Deo hymnum referre; sic autem habet: Exsultate Deo adjutori nostro, jubilate Deo Jacob.

80) Graecos, dicit, Graece, Romanos Latine, et sic singulas gentes Deum propria lingua precari, hymnosque pro viribus concelebrare. (*Apud Gerbert. de Musica sacra, T. I. pag. 29.*

samur: quare potissimum simpliciores perterrefaciunt, qui vos traducunt: hoc habeo quod dicam: quod videlicet, qui jam obtinuerunt ritus, omnibus ecclesiis Dei concordes sunt et consoni. De nocte siquidem populus consurgens, antelucano tempore domum precationis petit: inibique labore et tribulatione de lacrymis indeficientibus facta ad Deum confessione, tandem ad orationem surgentem ad psalmodiam instituuntur. Et nunc quidem in duas partes divisi, alternis succinentes psallunt: atque ex eo simul eloquiorum Dei exercitationem ac meditationem corroborant, et cordibus suis attentiorem, rejectis vanis cogitationibus mentis solidiatem suppeditant. Deinde uni ex his hoc muneris dato, ut quod canendum est, prior ordiatur, reliqui succinunt: atque ita in psalmodiae varietate, precibusque subinde interjectis, noctem superant. Illucescente jam die, pariter omnes velut uno ore, ac corde uno, confessionis psalmum Domino offerunt: ac suis quisque verbis resipiscentiam profitentur. Horum gratia si nos fugitis; fugietis simul et Aegyptios, fugietis Lybiam utramque, Thebaeos, Palaestinos, Arabes, Phoenices, Syros et qui ad Euphratem habitant, et omnes (ut semel dicam) apud quos vigiliae ac preces, communesque psalmodiae in pretio sunt." In seiner 46sten Epistel redet er eine gefallene Jungfrau mit folgenden Worten an: Recordare dierum tranquillorum, et noctium illuminatarum, et cantilenarum spiritualium, et psalmodiae sonorae, et precum sanctarum." Unter seinen Sermonen, welche ein gewisser Simeon Logotheta aus seinen Schriften gezogen hat, findet sich auch einer, welcher von der Art und Weise handelt, wie man heidnische Bücher lesen soll, wobey er zugleich Gelegenheit nimmt, die Nachtheile der weltlichen Musik zu zeigen, und dagegen den Christen den Gebrauch einer bessern vorzuschlagen. „Sed musica ((heißt es) altera, quae et melior exsistit et ad meliora perducit, consideranda nobis est, qua usus David, sacrorum carminum auctor, furorem regis, atque insaniam, ut ajunt, sedavit." Seine erste Homilie fängt er mit einer schönen Lobrede auf die Musik an, worin er den Nutzen des Psalmsingens für jedermann beschreibt, und zuletzt ausruft: O sapiens magistri inventum, qui artem, qua simul caneremus et utilia disceremus, excogitavit." Ueberhaupt ist Basilius als derjenige anzusehen, welcher den Kirchengesang in der morgenländischen Kirche mit eben solchem Eifer befördert hat, mit welchem Ambrosius dasselbe in der abendländischen Kirche that. Es gebührt ihm daher mit Recht unter den Beförderern und Verbesserern des Kirchengesangs eine der ersten Stellen, die er sowohl durch seine Thätigkeit für diese Sache, als auch durch die Streitigkeit, in welche er um seiner Verbesserungen willen, die er in der Psalmodie einführen wollte, mit den Christen von Neocäsarea gerieth, sehr wohl verdient hat.

§. 57.

Daß Ambrosius den Gebrauch des Gesangs in den ersten Jahrhunderten der christlichen Kirche bezeugen werde, ist um so weniger zu bezweifeln, da er selbst eine eigene Art von Kirchengesang in seiner Gemeinde zu Mayland eingeführt hat, die noch in unsern Tagen den Namen des Ambrosianischen Gesangs von ihm führt. Er wird für einen gebornen Gallier gehalten, weil sein Vater kaiserlicher Statthalter in dieser Provinz war. Aber weder der Ort noch das Jahr seiner Geburt sind genau bekannt. Walther (im musik. Lex.) giebt zwar Trier oder Arles als Geburtsort, und 333 als Geburtsjahr an. Beydes ist aber ungewiß. Man weiß nur, daß er im Jahr 398 als Bischoff zu Mayland gestorben ist.

Als ihn die Kaiserin Justina nöthigen wollte, den Arianern eine Kirche zu überlassen, und ihn nachher, als er dieses verweigerte, mit großem Eifer verfolgte, wachte seine Gemeinde mehrere

Nächte hindurch in dieser Kirche mit ihm. Damit sie nun nicht vor Traurigkeit ermüden möchte, ließ er nach Art der morgenländischen Gemeinden, Loblieder und Psalmen singen. Dieß soll ums Jahr 374 geschehen seyn, (nach den Benedictinern aber, die die Lebensgeschichte des Ambrosius aus dessen Werken gezogen haben, erst im Jahr 386.) und man rechnet die Einführung des Gesangs in die abendländischen Kirchen von dieser Zeit an, weil seitdem dieser Gebrauch nicht nur in diesen Ländern fortgedauert hat, sondern auch bis auf die Zeiten des Gregorius *M.* immer mehr verbreitet worden ist. Dieß erzählt Augustinus in seinen Confessionen (Lib. IX. cap. 7.). Außerdem schreibt ihm auch Paulinus (Vita S. Ambrosii, p. IV.) welcher obige Geschichte ebenfalls erzählt, noch die Einführung der so genannten Wechselgesänge (Antiphonen) zu, eine Art zu singen, die ihren ersten Ursprung in der morgenländischen Kirche genommen zu haben scheint, und vom Ambrosius wahrscheinlich nur auf die abendländischen Kirchen verpflanzt worden ist. Es ist daher wohl ein Irrthum, wenn man glaubt, Ambrosius habe überhaupt allen Gesang zuerst in der abendländischen Kirche eingeführt, und es sey vor seiner Zeit gar nicht darin gesungen worden. Es ist vielmehr sehr wahrscheinlich, und Mabillon hat es bewiesen[81]), daß alles, was er in dieser Rücksicht in der Mayländischen Kirche verändert und neu veranstaltet hat, nur darin bestand, daß er statt des vorher üblichen Singens einzelner Personen, oder bloß des Clerus, die ganze Gemeinde, so wie es in der morgenländischen Kirche gewöhnlich war, singen ließ. Ob übrigens Ambrosius außer dem allgemeinen Gesang der ganzen Gemeinde, und außer dem Wechselgesang, auch in der innern Beschaffenheit seines von den morgenländischen Kirchen entlehnten und in der seinigen eingeführten Gesangs etwas Eigenes gehabt habe, wodurch er in der Folge von dem Gregorianischen unterschieden wurde, soll alsdann erst näher bestimmt werden, wenn von den Veränderungen die Rede seyn wird, die Gregorius *M.* im Kirchengesange gemacht hat.

Ambrosius muß ein sehr warmer Freund des Gesangs gewesen seyn. Dieß erhellt nicht bloß aus dem, was schon von seinen musikalischen Veranstaltungen für die Mayländische Kirche gesagt ist, sondern auch aus mehrern Stellen seiner Schriften. In seiner Erklärung des 119ten Psalms im ersten Band seiner sämmtlichen Werke nach der Ausgabe der Benedictiner, worin er besonders den moralischen Verstand zu entwickeln, und dadurch seine Auslegung fürs Leben nützlich und brauchbar zu machen gesucht hat, sagt er im Vorbericht: „So angenehm die ganze Sittenlehre ist, so ergezt sie doch Ohren und Herzen am meisten durch anmuthige und süße Gesänge.“ Seine anmuthigen und süßen Gesänge sind aber von den theatralischen und chromatischen der Heiden, die das Herz für die Eindrücke der sinnlichen Liebe empfänglich machen, und die er deßwegen tödtlich nennt, sehr unterschieden, wie man aus einer Stelle seiner Schöpfungsgeschichte (Hexaëmeron, Libri VI. im ersten Bande seiner Werke, von S. 1 — 142.) deutlich sehen kann, wo er die heiligen Gesänge der Christen den schädlichen theatralischen entgegen setzt: „Quos (sagt er) non mortiferi cantus cromatum scenicorum quae mentem emolliant ad amores, sed concentus ecclesiae, et consona circa *Dei* laudes populi vox, et pia vota delectent.“ Ueberhaupt war Ambrosius ein so großer Freund vom Kirchengesang, daß er den Nutzen desselben für Erbauung, Aufheiterung ꝛc. kaum groß genug anzugeben weiß. In der Vorrede zur Erklärung des ersten Psalms (Opp. T. I. pag. 740.) läßt er sich am weitläuftigsten darüber aus. „Was ist schöner, (sagt er) als ein Psalm? Er ist das Lob Gottes, und ein wohlklingendes Glaubensbekenntniß der Christen. Der Apostel befiehlt zwar, daß das Frauenzimmer in der Kirche schweigen soll; aber die Psalmen singen sie sehr gut. Zum Psalmsingen ist jedes Alter, jedes Geschlecht

81) De cursu Gallicano, §. 1. n. 3. pag. 381.

geschickt. Die Alten legen beym Singen derselben die Strenge und Ernsthaftigkeit ab, und Jünglinge und Mädchen singen ohne Gefahr mit ihren süßen und biegsamen Stimmen. Was hat man nicht für Arbeit in der Kirche, (fährt er fort) um das Volk zum Schweigen zu bringen, wenn bloß vorgelesen wird? So bald aber der Psalm ertönt, wird sogleich alles still, (Ipse sibi est effector silentii.) Psalmen können Könige und Kaiser singen, wie das Volk. Sie werden ohne Mühe gelernt, und mit Lust im Gedächtniß behalten. Sie machen die Uneinigen einig, und versöhnen die Beleidigten. Wer wird dem nicht verzeihen, mit dem er vereint seine Stimme zu Gott erhebt? Im Psalm ist Lehre und Anmuth zugleich. Er wird zum Vergnügen gesungen und zum Unterricht gelernt. Was man mit Zwang lernt, dauert nicht; was man aber mit Vergnügen einmal gelernt hat, geht nie verloren ꝛc. „Dulcis igitur est cantilena, (sagt er T. I. p. 1052.) quae non corpus effeminat, sed mentem animumque confirmat.

§. 58.

Des h. Augustinus ist schon im ersten Bande dieser Geschichte unter den Römischen Schriftstellern gedacht worden; eben so sind schon einige Stellen aus seinen Schriften, die den Kirchengesang betreffen, in der diesem Bande vorgesetzten Einleitung angeführt, woraus man sehen kann, mit welcher Rührung er die in der Mayländischen Kirche von Ambrosius eingeführten Psalmen und Loblieder anhörte, als er in eben dieser Kirche getauft wurde. Ob es gleich eine irrige Meinung ist, daß er bey dieser feyerlichen Gelegenheit gemeinschaftlich mit dem Ambrosius den so genannten Ambrosianischen Lobgesang: Te Deum laudamus gedichtet und gesungen habe, weil gar keine Zeugnisse darüber vorhanden sind, und weil er selbst in seinen Schriften nirgends dieser Sache erwähnt, die ihm doch gewiß nicht gleichgültig gewesen seyn müßte; so hat er doch noch von andern Seiten so entschiedene Verdienste um die Beförderung des heiligen Gesangs und um die Verbreitung richtiger Begriffe vom Werthe und Nutzen desselben, daß er auch hier unter den Zeugen des allgemeinen Gebrauchs des Kirchengesangs nicht übergangen werden darf.

Augustinus war, ehe er sich vom Ambrosius taufen ließ, unter der Secte der Manichäer gewesen. Da diese Secte allen Kirchengesang verwarf, so machte ihr Augustinus deßwegen bittere Vorwürfe, als er sich von ihr zurückgezogen hatte, und nun anfing, ihre Lehren überhaupt zu bestreiten. Ein Mann, der wie Augustinus für alle Wissenschaften und Künste eine so entschiedene Neigung hatte, konnte sie unmöglich gerne von den allgemeinen Gottesverehrungen, zu welchen er sich nun bekannte, ausgeschlossen sehen. Er wirft daher den Manichäern vor, es seyen ihnen die Sacramente und Arzneymittel unbekannt, und sie wütheten gegen solche Dinge, wodurch sie gesund werden könnten. (Quod illa medicamenta nescirent, et insanirent adversus antidotum, quo sani esse potuissent.) Sein Eifer für die Ausbreitung des Kirchengesangs war so groß, daß er ihn gerne in der ganzen Welt eingeführt hätte, wenn es ihm möglich gewesen wäre. Er sagt daher in seinen Confessionen (Lib. IX. cap. 4.) worin er abermals beklagt, daß die Manichäer so kräftige Hülfsmittel der Erbauung, wie die Gesänge und Psalmen sind, verwerfen: Quas tibi voces dabam in psalmis illis, et quomodo in te inflammabar ex iis, et accendebar eos recitare, si possem, toto terrarum orbe adversus typhum generis humani! Et tamen toto orbe cantantur, et non est, qui se abscondat a calore tuo." Vom König David sagt er: er habe die heilige Musik sehr geliebt, und uns zum Studium derselben mehr ermuntert, als irgend ein anderer Dichter. (Amavit enim vir ille Sanctus David musicam piam, et in ea studia nos magis ipse quam ullus alius auctor accendit. Epist. CXXXI. ad Memorium) Der allgemeine Gebrauch des Gesangs in der christlichen Kirche ist nach ihm von Christo selbst und von den Aposteln befohlen

worden. „Cujus ipsius Domini (sagt er) et Apostolorum habemus documenta et exempla et praecepta." (Epist. 119) In seiner 55sten Epistel, (ad inquisitiones Januarii, Lib. II. pag. 96.) erwähnt er des Gesangs der Afrikanischen Christen, und sagt davon, das Singen der Psalmen und Lobgesänge beym öffentlichen Gottesdienst könne durch die heilige Schrift vertheidigt werden, sey auch sehr nützlich, um gottselige Bewegungen in den Gemüthern zu erregen; allein es sey zu beklagen, daß die meisten Christen in den Afrikanischen Gemeinden darin zu träg wären. Es sey ihnen daher von den Donatisten der Vorwurf gemacht worden, daß sie die Lieder der göttlichen Propheten zu nüchtern sängen. Dagegen singen die Donatisten (fährt er fort) ihre nach menschlicher Art verfertigten Psalmen wie Betrunkene. Als eine Merkwürdigkeit verdient hier noch angeführt zu werden, daß Augustinus gegen die Donatisten, welche in Afrika eine ansehnliche, den katholischen Christen weit überlegene Partey ausmachten, einen besondern Gesang Psalmus contra partem Donati, pag. 1 — 6. T. IX. Opp.) verfertigte, ihn dem Volke in die Hände zu bringen, und dadurch jene Partey zu schwächen suchte. Man nennt diesen Psalm das alphabetische Volkslied; das Betragen der Donatisten wird darin von ihrem Ursprunge an geschildert, und die katholischen Christen sollen daraus lernen, sich vor den Donatisten zu hüten. Schröckh (christl. Kirchengeschichte, B. 15. Seite 321.) erinnert bey Erwähnung dieses Volksgesanges, daß der Verfasser desselben die dazu erforderlichen Talente nicht besessen habe, und daß er vorzüglich viel zu lang gerathen sey; er glaubt aber dennoch, daß Augustinus seinen Zweck dadurch nicht verfehlt habe, nur sollten mehrere Stellen wie folgende: „laßt uns also den Frieden umfassen! Was geht uns das ehemals Geschehene an?" darin enthalten seyn. Die Absicht, warum dieser Gesang verfertigt und verbreitet worden ist, erzählt Augustinus (Retract. Lib. II. cap. 8.) selbst: Volens causam Donatistarum ad ipsius humillimi vulgi et omnino imperitorum atque idiotorum notitiam pervenire, et eorum, quantum fieri posset, per hos inhaerere memoriae, psalmum, qui eis cantaretur, feci."

Auch gegen einen gewissen Hilarius, welchen Tillemont (Artik. 114.) irriger Weise für einen Bischoff von Arles ausgiebt; und welcher nicht nur gegen Priester und Kirchencäremonien, sondern insbesondre gegen den Kirchengesang eiferte, mußte Augustinus zu Felde ziehen. In seinen Retractionen (Lib. II. cap. 11.) erzählt er die Sache selbst, und zwar so, daß man sieht, er habe den Hilarius zurecht gewiesen, und alle fernere feindselige Angriffe desselben auf den Kirchengesang völlig abgewendet. Denn man man hörte nachher keine Widerrede mehr, und der Kirchengesang wurde von allen Vorstehern der Gemeinden nach wie vor begünstigt [82]). Die Schrift selbst gegen diesen Hilarius ist aber nicht mehr vorhanden.

Merkwürdig ist es, daß dieser große, in der Römischen Kirche selbst wegen seiner mannigfaltigen Gelehrsamkeit so sehr geschätzte Kirchenlehrer, bisweilen so übertriebene Bedenklichkeiten beym Genuß der unschuldigsten Gaben Gottes hatte, daß er sich der Sünde fürchtete, so bald sie ihm ein großes Vergnügen machten. So erzählt er in seinen Confessionen (Lib. X.) selbst, daß er das Vergnügen, welches man beym Genuß der Speisen und des Getränkes empfindet, für eine sündliche Lust hielt, und deßwegen Nahrungsmittel nur als eine Arzeney gegen Hunger und Durst gebrauchte. Schöne Gestalten sah er zwar gerne, hielt aber das Vergnügen an ihnen ebenfalls für gefährlich und sündlich, und erhob deßwegen, um solcher Versuchungen los zu werden, seine unsichtbaren Augen zu Gott. Am gefährlichsten waren ihm die Ergetzlichkeiten des Ohrs; wenn

82) S. Quenstedts Antiq. Bibl. Cap. 4. pag. 293.

schön gesungen wurde, konnte er sich selten der Thränen enthalten. „Quantum flevi (sagt er im 6ten Kap. des 9ten Buchs des Confessionen zum Ambrosius) in Hymnis et canticis tuis, suave sonantis ecclesiae tuae vocibus commotus acriter“. So bald er nun merkte, daß der Gesang in einer gewissen Art ihm besser gefiel als in einer andern, so hielt er das größere Vergnügen für eine unerlaubte fleischliche Lust, und fürchtete, der Inhalt der Lieder möchte bloß der schmeichelnden Töne wegen Eingang bey ihm finden. In den Anfällen solcher Bedenklichkeiten kam es ihm bisweilen an, allen anmuthigen Gesang der Psalmen von seinen Ohren und aus der Kirche wegzuwünschen, so sehr er sich vorher Mühe gegeben hatte, ihn zu befördern. Er war sodann oft Willens, die Psalmen, so wie es Athanasius zu Alexandrien eingeführt hatte, mehr hersagen als singen zu lassen.

Noch sehr viel andere Stellen aus den zahlreichen Schriften des Augustinus könnten angeführt werden, worin er überall entweder den Gebrauch der heiligen Musik empfiehlt, oder seine Meinung über den Nutzen und die Wirkung desselben äußert. Das bisher Gesagte wird aber zur gegenwärtigen Absicht hinreichend seyn.

Nur muß noch etwas von dem Geiste desjenigen Werks gesagt werden, welches Augustinus besonders von der Musik geschrieben hat, und von welchem in dem ersten Bande der Geschichte die Ueberschriften der Kapitel zwar angegeben, aber keine nähere Bemerkungen hinzu gefügt sind, woraus man auf den eigentlichen Inhalt derselben schließen könnte. Dieses Werk über die Musik hat Augustinus schon in seinen frühern Jahren, als er noch in Mayland war, angefangen; es wurde aber erst im Jahre 389 nach seiner Rückkehr (er war zu Tagaste in Afrika geboren) in sein Vaterland vollendet. Die fünf ersten Bücher sind nach seinem eigenen Geständniß (Epist. CI. pag. 208. T. II.) sehr schwer zu verstehen, wenn man die darin sprechenden Personen nicht gehörig unterscheidet. Uebrigens wird darin der Begriff von Musik entwickelt; die Arten und Verhältnisse der zum Wohlklang abgemessenen Bewegungen werden erklärt; es wird von den Sylben und metrischen Füßen, besonders vom Rhythmus oder Takt; vom Metrum oder Sylbenmaß, und von Versen mit ihren verschiedenen Gattungen gehandelt. Der gesammte Inhalt dieser fünf Bücher, schränkt sich also, wie man sieht, bloß auf die ersten Anfangsgründe der Singekunst ein. Das sechste Buch empfiehlt er vorzüglich solchen Lesern, die sich mit der weltlichen Gelehrsamkeit beschäftigen, darin in Irthümer verwickelt werden, und ihre schönen Geistesgaben an nichtswürdige Dinge verwenden, ohne zu wissen, wie etwas für ihr Vergnügen dabey zu gewinnen sey. Nach solchen Vorbereitungen kommt er auf eine sehr gezwungene Weise auf allerley Bemerkungen über den eigentlichen Gegenstand einer vernünftigen, nicht aber fleischlichen Belustigung an Gesang und an Tönen, und an der ewig dauernden Wahrheit; ferner auf die Reitzungen zur Liebe Gottes, welche die Seele in so vielen angenehmen Verhältnissen und in der allgemeinen Ordnung der Natur finde; sodann auf die vier Haupttugenden, wodurch die Seele vollkommen gemacht werde, nehmlich die Klugheit, Mäßigkeit, Tapferkeit und Gerechtigkeit, die ihr auch noch im künftigen Leben eigen bleiben sollen; und endlich auf die harmonischen Zahlen und Bewegungen überhaupt, die ihn oft zu wahren Spielereyen verführen. Also findet sich in diesem Werke über die Musik genau genommen nur sehr wenig eigentlich musikalisches, ausgenommen was in den ersten Büchern vom Rhythmus und von den dazu gehörigen Dingen vorkommt. Augustinus hat in seinen Retractionen verschiedene Verbesserungen einiger Stellen des sechsten Buchs vorgeschlagen, die aber von solcher Beschaffenheit sind, daß sie hier ganz wohl unangeführt bleiben können.

§. 59.

Chrysostomus, dessen eigentlicher Name Johannes war, wurde im Jahr 354. zu Antiochien von heidnischen Aeltern geboren. Er verlor sehr frühe seinen Vater; wurde aber doch sehr sorgfältig von seiner Mutter erzogen, weil er große Hoffnung von sich gab. In seinem 23sten Jahre wurde er nebst seiner Mutter von dem Bischoff Meletius zu Antiochien getauft. Der Umfang seiner Kenntnisse sowohl im Christenthum als in der weltlichen Gelehrsamkeit, besonders aber seine vorzügliche Beredsamkeit, worin er den Libanius zum Lehrer hatte, verschaffte ihm bald die wichtigsten Aemter in der christlichen Kirche, verwickelte ihn aber auch zugleich in alle Streitigkeiten der zu seiner Zeit vorhandenen Secten, die ihm besonders die letzten Tage seines Lebens sehr erbittert haben. Nach seiner Taufe wurde er zuerst vom Meletius zum Vorleser der Gemeinde zu Antiochien bestellt. Nachher wurde er nach und nach Diakonus, Presbyter, Einsiedler und zuletzt Patriarch von Konstantinopel. Sein moralischer Charakter soll so vortrefflich gewesen seyn, daß man von ihm sagt, er habe nach seiner Taufe nie geschworen, gelästert, gelogen oder geflucht, auch sich nie eine Spötterey erlaubt.

Was ihn hier aber besonders merkwürdig macht, ist der Antheil, den er sowohl an der Einführung als an der Verbesserung des Kirchengesangs unter den Gemeinden, unter welchen er lebte, genommen hat. Diodorus und Flavianus, welche beyde zuerst in der Kirche der benannten Stadt den Wechselgesang eingeführt haben sollen, waren seine Freunde und Lehrer in den zur christlichen Religion gehörigen Kenntnissen. Hier wurde Chrysostomus so an die Pracht gewöhnt, welche der Gottesdienst durch diese Gesänge erhielt, daß er die nehmliche Art des Gesangs auch in die Kirche zu Konstantinopel einführte, als er daselbst im Jahr 398. Bischoff geworden war. Die Veranlassung dazu war folgende: Theodosius hatte den Arianern zu Konstantinopel ihre Kirchen genommen, und ihnen nur einige in den Vorstädten übrig gelassen. Diese Secte war aber in dem Vertrauen auf die große Anzahl ihrer Anhänger so übermüthig, daß sie es wagte, in den Nächten vor den zum öffentlichen Gottesdienst bestimmten Tagen, nehmlich vor dem Sonnabend und Sonntag, sich unter den bedeckten Gängen der Stadt zu versammeln, sich in Chöre zu theilen, und mit einander abwechselnd fast die ganze Nacht hindurch Lieder zu singen. (ᾠδὰς ἀντιφώνους [sagt Socrates Lib. IV. cap. 8.] hymnos apte ad Ariam haeresim compositos, alternatim sibi respondentes canebant.) Sozomenus erzählt die nehmliche Geschichte (Lib. VIII. cap. 8.) So bald aber der Tag anbrach, zogen sie gleichfalls unter beständigem Geschrey in die Vorstadt zu ihrer Kirche. Da die Arianer unter ihre Gesänge auch Spöttereyen auf die katholischen Christen mischten, und öfters ausriefen: Wo sind denn diejenigen, welche sagen, daß drey nur Eine Macht sind? so befürchtete Chrysostomus, die Einfältigen unter den Katholischen möchten durch diese Gesänge von der Kirche abwendig gemacht werden: er veranstaltete daher, daß einige von seiner Gemeinde ebenfalls des Nachts geistliche Lieder singen mußten, um dadurch sowohl die Arianer zu übertreffen und zu verdunkeln, als auch um die Seinigen im wahren Glauben zu befestigen. Da Chrysostomus Sorge getragen hatte, daß diese Aufzüge mit einer gewissen Pracht geschahen, indem er silberne Kreuze mit brennenden Wachskerzen vor ihnen hertragen ließ, so wurden die ohnehin zahlreichern Arianer dadurch so gereizt, daß es unter beyden Parteyen zu Thätlichkeiten kam, wobey einige Menschen getödtet und verwundet wurden. Arcadius verbot hierauf den Arianern alles Singen auf der Straße[83]). Die Katholischen hingegen setzten die nun einmal eingeführte Gewohnheit, in abwechselnden Chören öffentlich zu singen, nachher immer fort.

83) Im Cod. Theodos. L. XVI. t. 5. de Haeretic. l. 30. und C. Just. L. I. t. 4. de Haeretic. l. 3. findet

Es ist zu beklagen, daß die Ausdrücke bey den Schriftstellern, welche uns die Nachrichten von solchen Begebenheiten aufbehalten haben, gewöhnlich zu unbestimmt und zu allgemein sind, als daß man sich einen richtigen Begriff von der Bedeutung derselben machen könnte. Dieß trifft vorzüglich solche Stellen, welche von der Art des Gesangs handeln, der an verschiedenen Orten in der Kirche eingeführt worden ist. So hat z. B. **Photius** eine Stelle aus einem Werke des **Theodoretus** über den **Chrysostomus** (welches aber verloren gegangen ist) aufbehalten, worin es heißt, daß eine gewisse Weise, Psalmen zu singen, lange in Konstantinopel üblich geblieben sey, die sich vom Chrysostomus herschreibe. Was für eine gewisse Weise kann dieß gewesen seyn? War es der Wechselgesang, den nach einigen schon **Ignatius** zu Antiochien, nach andern aber zwey Mönche **Diodor** und **Flavianus** eben daselbst, und nach noch andern Nachrichten **Chrysostomus** zu Konstantinopel eingeführt haben soll, oder war es etwas, was nicht bloß im Aeußern, wie die Abwechselung verschiedener Chöre, sondern im Innern des Gesangs selbst, in einer eigenen Art von Melodie, lag? Nichts von allem diesen läßt sich aus den vorhandenen Nachrichten mit Sicherheit schließen; wir wissen durch sie bloß, daß gesungen worden ist, und daß entweder einer allein, oder mehrere zugleich in einzelnen oder verschiedenen Chören gesungen haben.

Was uns **Chrysostomus** in verschiedenen seiner vielen Schriften selbst hin und wieder vom Gesange sagt, ist meistens von ähnlicher Art. Er erzählt uns in seiner Erklärung des 140sten Psalms, daß die Christen vom häufigen Singen desselben, diesen Psalm auswendig gewußt haben. „Hujus quidem Psalmi (sagt er) verba pene omnes sciunt, et per omnem aetatem perpetuo canunt." Unter seinen Homilien befindet sich eine, welche vom Gottesdienst der Mönche handelt, deren Lebensart **Chrysostomus** sehr, vielleicht allzu günstig war, wo wiederum gesagt wird, daß sie vor Anbruch des Tages, wenn der Hahn kräht, sämmtlich aufstehen, sich in einem heiligen Chor vereinigen, und mit aufgehobenen Händen, heilige Hymnen anstimmen sollen. Sie sollen ferner prophetische Hymnen mit schöner Stimme und mit geschickt componirten Melodieen singen. Weder die Cythara noch die Fistula, noch irgend ein anderes musikalisches Instrument gebe einen solchen Ton, wie man ihn in der stillen Ruhe und Einsamkeit dieser heiligen Sänger höre. „Ante diem, cum gallus vocem dederit, omnes statim cum reverentia somnum deponentes exsurgunt excitante eos Praelato, et consistunt sanctum constituentes chorum, et statim manus extendentes sacros hymnos decantant — — — Stant hymnos cantantes propheticos, multa cum vocis consonantia, cum apte compositis concentibus. Neque cithara, neque fistulae, neque ullum aliud musicum instrumentum talem emittit vocem, qualem audire licet in profunda quiete, et solitudine sanctis cantantibus illis" [84]). Eine seiner schönsten Stellen findet sich in seiner Erklärung des 41sten Psalms, worin er sagt: unsere Natur werde so sehr durch Lieder und Gedichte ergetzt, und diese Ergetzung sey ein so großes Bedürfniß für sie, daß sogar säugende Kinder, wenn sie weinen und betrübt sind, dadurch beruhigt werden. Er redet sodann von dem Nutzen, welchen der Gesang in der Erleichterung aller Arbeiten und Mühseligkeiten des Lebens hat, wendet es auf verschiedene Arten von Beschäftigungen an, wobey stets gesungen zu werden pflegt, und schließt seine Anmerkung auf

sich das Gesetz, welches den Ketzern überhaupt das Absingen ihrer Litaneyen in der Stadt, sowohl bey Tage als bey Nacht verbietet. Da dieses Gesetz aber ins Jahr 396 gehört, Chrysostomus aber erst 398 Bischoff zu Konstantinopel geworden ist, so kann es wohl nicht dasjenige seyn, welches bey dieser Gelegenheit vom Arcadius gegen die Arianer gegeben wurde.

84) Homil. 59. ad populum Antioch.

auf folgende Weise: Weil also diese Gattung von Vergnügen mit unserer Seele so verwandt sey, und damit die Dämonen durch Einführung ausschweifender Buhllieder nicht alles verderben möchten, so habe Gott die Psalmen gemacht, damit dadurch Vergnügen und Nutzen zugleich gestiftet werde[85]). Noch eine Menge Stellen findet sich in den Werken des Chrysostomus zerstreut, welche vom Kirchengesang handeln; die wichtigsten derselben werden aber erst in der Folge nach näherer Veranlassung ihres Inhalts angeführt werden.

§. 60.

Bey allen vorher angeführten Kirchenlehrern wird man bemerkt haben, daß ihre Ausdrücke stets, bald mehr, bald weniger, von einer gewissen Schwärmerey begleitet sind. Ein solcher Gemüthszustand mußte bey den ersten Christen nothwendig, theils durch die Verfolgungen, die sie auszustehen hatten, theils durch den beständigen Kampf der mancherley Secten unter einander, die sich in ihren Begriffen von verschiedenen Religionswahrheiten nicht vereinigen konnten, entstehen, wenn ihre neue Lehre durchdringen und sich erhalten sollte. Wer von solchen Wahrheiten, die er einmal für heilig, gut und nützlich erkannt hat, nicht so innig durchdrungen wird, daß er im Stande ist, Leib und Leben für sie zu wagen, wie die ersten Märtyrer gethan haben, der wird nie zur Verbesserung und Veredlung der Menschheit viel beytragen; und hätten die ersten Kirchenlehrer nicht einen so hohen Enthusiasmus für die christliche Lehre bewiesen, so würde sie vielleicht nie auf unsere Zeiten gekommen seyn. Wir wollen es also diesen edlen Beförderern einer für die ganze Menschheit so wohlthätigen Lehre gerne verzeihen, wenn ihr Eifer für die Ausbreitung des Guten bisweilen in eine Art von Schwärmerey überging, die zwar nicht mehr nach dem Geschmack unsers Zeitalters ist, aber dennoch in Betracht ihrer nützlichen Folgen selbst von uns noch alle Achtung verdient. Besonders vom Augustinus ist schon erwähnt, daß er bisweilen in einen Anstoß von schwärmerischer Frömmigkeit den Genuß solcher Gaben Gottes, die offenbar zur Erhaltung und Beglückung der Menschheit bestimmt sind, für sündlich hielt, und sich ihrer enthalten zu müssen glaubte. Ein solcher war auch Hieronymus.

Er lebte zwischen 330 und 420, und wurde zu Stridon an den Grenzen von Dalmatien und Pannonien geboren. Seine erste wissenschaftliche Bildung erhielt er zu Rom vom Donatus in der Sprachlehre, und vom Victorinus in der Beredsamkeit. In der Kenntniß der heiligen Schrift genoß er die Unterweisung des Gregorius von Nazianzus zu Konstantinopel, so wie späterhin, als er schon bejahrt war, des Didymus von Alexandrien. Er hatte bey allem dem Antheil, den er

85) Nostra enim natura usque adeo delectatur canticis et carminibus, et tantam cum eis habet necessitudinem, ut vel infantes ab uberibus pendentes, si fleant et affligantur, ea ratione sopiantur. Nutrices quidem, quae eos gestant ex ulnis, saepe abeuntes et redeuntes et quaedam puerilia eis carmina decantantes, supercilia eorum ita sopiunt. Quo circa saepe quoque viatores meridie agentes jugalia animalia hoc faciunt canentes, itineris molestiam illis canticis consolantes. Nec solum viatores, sed etiam agricolae, uvas in torculari calcantes, vindemiantes, et vites colentes, et quodcumque aliud opus facientes, saepe cantant. Nautae quoque remos impellentes hoc faciunt. Jam vero mulieres quoque texentes et confusa stantina radio discernentes, saepe quidem, et pro se singulae, unam quamdam melodiam concinunt. Hoc autem faciunt et mulieres, et viatores, et agricolae, et nautae, laborem, qui ex opere faciendo suscipitur, cantu consolari volentes, utpote quod anima, si carmina et canticum audierit, molesta et difficilia sit facilius toleratura. Quoniam ergo hoc genus delectationis est animae nostrae valde cognatum et familiare; ne daemones lasciva meretricia cantica introducentes omnia everterent, Psalmos Deus construxit, ut ex ea re simul caperetur voluptas et utilitas. *In Psalm. XLI.*

er an den zu seiner Zeit herrschenden Origenischen und andern Streitigkeiten nahm, und bey der Kenntniß der großen Welt, da er lange Jahre in Rom in großem Ansehen gelebt hatte, dennoch eine entschiedene Neigung für den Mönchsstand, brachte daher viele Jahre, besonders aber seine letzten zu Bethlehem in einem Kloster zu.

In einem, dem einsiedlerischen Leben ganz angemessenen Gemüthszustande klagt er, besonders in einigen seiner auf uns gekommenen Briefe, daß er, ob er gleich der Welt entflohen sey, dennoch den Reitzungen zur Sünde nicht entfliehen könne. Vorzüglich im ersten seiner Briefe macht er eine Beschreibung von diesem Zustande, woraus man recht sehen kann, wie sich alles in der Welt, auch selbst das Gefühl der Frömmigkeit übertreiben läßt. Nächte durch schrie er, und schlug sich so lange an seine Brust, bis er ruhiger wurde, weil er sich vielleicht vor Mattigkeit nicht länger an die Brust schlagen konnte. Zuletzt aber half er sich mit Gesang. Wenn er einsam die Wüste durchirret, tiefe Thäler, rauhe Gebirge, schroffe Felsen für sein Gebet, und, wie er selbst erzählt, zum Zuchthaus für sein elendes Fleisch ausgesucht, sodann nach vielen Thränen die Augen an den Himmel geheftet hatte, so kam es ihm endlich vor, als wenn er sich unter den Schaaren der Engel befände; alsdann sang er fröhlich und froh: **Wir laufen dir nach, im Geruch deiner Salben.**

Eben diese Gemüthsstimmung bewog auch den **Hieronymus** diejenige Art von Chorgesang, wie er im vorhergehenden §. vom **Chrysostomus** geschildert worden, und wie er dem einsamen Mönchsleben insbesondere angemessen ist, vorzüglich zu empfehlen. In seinem Commentar über den Jesaias (Lib. I.) sagt er, der Chorgesang sey deßwegen von David eingeführt, damit dadurch die Opfer nach und nach in Lobgesänge auf die Gottheit verwandelt würden. „Et super choros (qui in libro dierum plenius describuntur) *Asaph* et *Idithum*, et *Eman*, et filii *Core* constituti sunt, ut paulatim a sacrificiis victimarum ad laudes Domini transiret religio.“

Polydor Vergilius schreibt dem **Hieronymus** auch die Einführung des täglichen Chorgesangs zu, woraus die so genannten canonischen Stunden (horae canonicae) entstanden zu seyn scheinen, und sagt, er habe auf Bitte des Papstes **Damasus** das Psalmbuch in sieben Theile getheilt, damit an jedem Tage in der Woche eine gewisse Anzahl von Psalmen gesungen werden könnte. Nach dieser Eintheilung werde jetzt das Psalmbuch auf Befehl des Damasus in allen Kirchen gesungen[86]). Dem **Ambrosius** und **Benedictus** wird eine ähnliche Eintheilung des Psalmbuchs zugeschrieben. Da sowohl diese beyde, als **Hieronymus** an verschiedenen Orten, auch zu verschiedenen Zeiten lebten, so kann es leicht seyn, daß jeder von ihnen diese Eintheilung nach besonderen Absichten gemacht hat. Sonst führt der Cardinal **Bona** (Psalmodia divina, Cap. I. n. 4.) einige Stellen aus den Briefen des **Hieronymus** an, woraus deutlich erhellt, daß er die canonischen Stunden, wenn nicht selbst zuerst eingeführt, doch sehr empfohlen habe. Die Briefe, worin sich diese Stellen finden, sind der achte, zwey und zwanzigste und sieben und zwanzigste. Außer dem gehört auch noch seine Erklärung über das sechste Kapitel Daniels hieher.

Noch eine große Anzahl anderer Kirchenlehrer aus den ersten sechs Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung könnte hier angeführt werden, die sämmtlich den allgemeinen Gebrauch des Gesangs in den Versammlungen der Christen bezeugen, und zum Theil vortreffliche Gedanken über den

86) At Hieronymus rogatu Damasi digessit psalterium, quod vocant, id est, psalmorum librum, in septem partes, ad numerum dierum unius hebdomadae, ut quilibet dies certum psalmorum numerum haberet, qui caneretur: quod ita distinctum nunc ex ipsius Damasi decreto in omnibus templis legitur. *Pol. Vergil. de inventor. rerum, Lib. VI. cap. 2.*

Nutzen und Werth desselben enthalten. Eusebius, Gregorius von Nanzianzus, Gregorius von Nyssa, der jüngere Bruder des Basilius, Gregorius Thaumaturgus, Socrates, Sozomenus ꝛc. sind die wichtigsten. Da aber ihre Zeugnisse mit den schon angeführten theils gleich lautend sind, theils besondere Einrichtungen des Gesangs zur Absicht haben, so können sie entweder ganz übergangen oder erst in der Folge, wenn von den eigentlichen Gegenständen ihres Inhalts die Rede seyn wird, angeführt werden. Nur verdient hier noch bemerkt zu werden, daß ein alter Schriftsteller Hippolytus, von dessen Vaterlande, Herkommen, Amt und Tode man aber nichts Gewisses weiß, die Aufrechthaltung des Kirchengesangs den Christen seiner Zeit (er gehört nach aller Wahrscheinlichkeit in die erste Hälfte des dritten Jahrhunderts) deßwegen aufs eifrigste empfiehlt, weil die Abschaffung desselben ein Zeichen von der Ankunft des Antichrists sey. Bey solchen Begriffen ist es nicht zu verwundern, wenn der Gesang nach und nach immer allgemeiner wurde, wenn man nicht nur täglich, sondern sogar stündlich sang, und sich nicht einmahl mit den Stunden des Tages begnügte, sondern auch die Stunden der Nacht dazu widmete.

Aeußere Ordnung und Einrichtung des Kirchengesangs.

§ 61.

In den ersten Zeiten der Entstehung und Verbreitung des Christenthums, in welchen theils die Anzahl der Bekenner desselben noch gering war, theils diese wenigen Bekenner stets fürchten mußten, von den Heiden in ihren Andachtsübungen überfallen zu werden, läßt sich überhaupt noch keine bestimmte Ordnung des Gottesdienstes gedenken. Wenn eine Gemeine stark, oder sicher vor Verfolgungen war, wurde auch ihr Gottesdienst feyerlich und mit angemessener Pracht begangen, anstatt daß die schwächern und den Nachforschungen der Heiden mehr ausgesetzten Gemeinden heimlicher und stiller dabey verfahren mußten. Wir haben daher Nachrichten, daß in einerley Zeitraum in gewissen Gemeinden die Gesänge von allen Gliedern der Versammlungen angestimmt, in andern aber nur solche Personen einzeln aufgefordert wurden, ein andächtiges Lied vorzusingen, welche singen konnten. Tertullian sagt in der im §. 52. schon angeführten Stelle, daß, nachdem sich die Christen gewaschen und Lichter angezündet hatten, ein jeder der fähig dazu war, aufgerufen wurde, etwas nach der heiligen Schrift oder nach seiner eigenen Erfindung zu singen. In den apostolischen Constitutionen [87]) wurde verordnet, daß, wenn das Lesen aus der Bibel geendigt sey, einer die Psalmen Davids vorsingen, das Volk aber in die letzten Verse einfallen solle. Nach einer andern Stelle dieser Constitutionen [88]) sollen vor allen die Knaben, und nach ihnen das gesammte Volk, so bald der Diakonus sein Gebet abgesungen hat, den Schluß mit Herr erbarm dich unser, Kyrie eleison machen. Dieses Einfallen des Volks in die letzten Verse eines vorgesungenen Liedes, oder auch nur der Beschluß desselben mit dem Worte Amen muß in den Zeiten des h. Hieronymus sehr im Gebrauch gewesen seyn, wie man aus einer Stelle seiner Präfation zur Erklärung des Briefs an die Galater sieht, worin er sagt, das Amen ertöne wie der Donner des Himmels [89]). Die nehmliche Art hat sich aber auch in unsern Responsorien bis auf unsere Zeiten erhalten.

87) Lib. II. Cap. 57.
88) Lib. VIII. Cap. 6.
89) Ad similitudinem coelestis tonitrui, Amen reboat.

Doch sang auch schon in diesen Zeiten das Volk ganze Lieder und Psalmen zusammen, vielleicht aber vorzüglich in den morgenländischen Gemeinden. Athanasius zu Alexandrien hatte es einem solchen allgemeinen Gesang zu danken, wie Socrates [90]) erzählt, daß er den Soldaten entkam, die ihn in Verhaft nehmen sollten, weil sie sich nach der Bemerkung des Sozomenus [91]) scheueten, den schönen Gesang der ganzen Gemeinde durch einen gewaltsamen Einbruch in die Kirche zu stören. Vom Basilius, Chrysostomus, Ambrosius ꝛc. sind schon Stellen angeführt, welche ebenfalls beweisen, daß das ganze Volk, jung und alt, Theil an dem kirchlichen Gesang genommen habe. Im §. 26. ist auch schon beygebracht, was Fortunatus vom h. Germanus in dieser Rücksicht singt:

Pontificis monitis, Clerus, plebs psallit, et infans.

Selbst der häufige Zulauf des Volks, sogar zu dem nächtlichen Gottesdienst, wobey es ebenfalls Theil an dem Gesang nahm, und sich in Chöre vereinigte, ist vom Fortunatus besungen:

Flagranti studio populum domus irrigat omnem
Certatimque monent, quis prior ire valet.
Pervigiles noctes ad prima crepuscula jungens
Construit angelicos turba verenda choros [92]).

Sehr viele Stellen über die allgemeine Theilnahme des gesammten Volks an dem kirchlichen Gesange sind beym Gerbert (de cantu et musica sacra, T. I. Lib. I. cap. 3. n. 11.) gesammelt, deren Anführung aber hier zu weitläuftig seyn würde. Es ist uns genug, zu wissen, daß die Christen der ersten Jahrhunderte in den meisten Gemeinden mitsingen durften, wenn sie nicht durch Verfolgungen oder andere Umstände daran verhindert wurden.

Indessen fiel es doch einigen Bischöffen ein, das Frauenzimmer von diesem allgemeinen Gesange auszuschließen. Die erste Veranlassung dazu gab eine Stelle des Apostel Paulus, worin gesagt wird, daß das Frauenzimmer in der Kirche das Stillschweigen zu beobachten habe. „Eure Weiber lasset schweigen, unter der Gemeinde; denn es soll ihnen nicht zugelassen werden, daß sie reden." (Epist. 1. an die Korinther, Kap. 14. V. 34.) Obgleich diese Stelle offenbar bloß auf das öffentliche Lehramt in der Kirche Bezug hat, so hat man doch wenigstens an einigen Orten geglaubt, sie auch auf den kirchlichen Gesang ausdehnen zu müssen. Cyrillus, Bischoff zu Jerusalem, der im Jahr 386 gestorben ist, scheint der erste gewesen zu seyn, der aus dem angeführten Grunde den Gesang des Frauenzimmers in seiner Kirche nicht dulden wollte, wie er in seinen katechetischen Reden (Nr. 14.) selbst sagt. Aus einem andern Grunde wurde dem Frauenzimmer vom Isidorus Geluriota die Theilnahme am kirchlichen Gesange untersagt, welcher sich auf folgende Art darüber ausdrückt: „die Weiber und Jungfern (sagt er Epist. 90. Lib. I.) haben sich gefallen lassen, den Kirchengesang mit solchen Annehmlichkeiten und Reitzen auszuschmücken, daß er sich mehr auf die Schaubühne als in das Gotteshaus schickt." Dieses Mißbrauchs wegen hielt er es für nothwendig den Gesang des Frauenzimmers zu verbieten. Diese Fälle gehören indessen unter die Ausnahmen. Denn wo das Frauenzimmer den öffentlichen Gesang durch Nebenabsichten nicht störte, folglich die Ursache eines solchen Verbots wegfiel, hat man es überall in den Gemeinden mitsingen lassen. Die frühe Einrichtung von Nonnenklöstern, worin der Chorgesang eben so wie in den Mannsklöstern eingeführt wurde, kann diese Theilnahme hinlänglich beweisen, wenn auch keine ausdrücklichen Zeugnisse darüber vorhanden wären, wie sie doch wirklich sind.

90) Histor. eccles. Lib. II. Cap. 8.
91) Histor. eccles. Lib. III. Cap. 5.
92) Lib. II. Carm. 10.

§. 62.

Bey einem so allgemeinen kirchlichen Gesang mußte sich aber nothwendig bald äußern, daß die Vereinigung so vieler Stimmen, wenn sie nicht einiger Maßen geübt waren, der Erbauung und Andacht nicht immer beförderlich, sondern vielmehr oft hinderlich seyn mußte. Daß die Kirchenlehrer dieses Zeitraums dieß bemerkt haben, beweisen die vielen Stellen in ihren uns hinterlassenen Schriften, worin gesagt wird, daß man Gott nicht mit rauhen und ungebildeten, sondern mit reinen und wohlklingenden Stimmen lobsingen müsse. Die Anstellung ordentlicher Sänger war das erste, was man für nöthig hielt, um solchen Uebelständen in den christlichen Versammlungen abzuhelfen. Man kann zwar nicht genau bestimmen, um welche Zeit dieß zuerst geschah; daß man aber schon sehr frühe eine solche Einrichtung getroffen habe, beweisen die Canones und Constitutiones Apostolorum, die Beschlüsse verschiedener Kirchenversammlungen, die Schriften einiger der ältesten Kirchenlehrer, und selbst das Gesetzbuch des Kaiser Justinianus. So heißt es z. B. im 25sten und 27sten Canon der den Aposteln zugeschriebenen Kirchenordnung, daß die Lectoren und Cantoren die Freyheit haben, sich zu verheirathen; im 43sten Canon wird den Unterdiakonen, Lectoren und Cantoren verboten, mit Würfeln zu spielen, und sich zu betrinken; und im 49sten wird verordnet, daß sowohl der Bischoff, als der Presbyter, Diakonus, Unterdiakonus, Lector und Cantor, wenn einer von ihnen in der Fastenzeit nicht fastete, mit Gefängnißstrafe belegt werden sollte. Nach den apostolischen Constitutionen werden (Lib. III. cap. 11.) die Vorsänger (ψαλταὶ, ὑποβολεῖς, cantores) unter die geringern Bedienten (ordines minores) der Gemeinden gerechnet, die nicht das Recht haben, jemand zu taufen [93]). Der geistlichen Orden oder Bedienungen waren nach Martene [94]) bey den ältesten Christen neun, die Psalmisten oder Vorsänger mitgerechnet; bey den Lateinern nur sieben, weil die Psalmisten aus der Reihe der geistlichen Orden ausgeschlossen wurden; und bey den Griechen nur fünf. Ignatius zählt ihrer aber sogar eilf am Ende seines Briefes an die Antiochener mit folgenden Worten: Saluto sanctum Presbyterum, saluto sanctos diaconos, saluto subdiaconos, lectores, cantores &c. S. Epiphanius gedenkt ihrer ebenfalls, bemerkt aber, daß sie nicht alle als geistliche Orden, sondern zum Theil nur als Dignitäten und Beneficia zu betrachten sind [95]).

§. 63.

Einige haben geglaubt, das Amt eines Vorlesers und Vorsängers sey meistens in einer einzigen Person vereinigt gewesen. So sagt Sozomenus (Lib. IV. cap. 3.) von dem Märtyrer Marcianus: Cantor erat et Lector divinarum Scripturarum; und Justinianus schreibt dem Lector diejenige Beschäftigung zu, die man der Benennung nach weit natürlicher dem Cantor zuschreiben müßte. „Lectorum est, (sagt er) hymnos et Odas canere“ [96]). Andere aber behaupten, das Amt des Lesers sey vom Amte des Vorsängers verschieden gewesen. Zum Beweise dieser Verschiedenheit führt man eine Stelle ebenfalls aus dem Gesetzbuche des Justinianus an, worin gesagt

93) Sed neque reliquos baptisinum conferre volumus; veluti Lectores, aut Psaltes, aut Janitores, aut Ministros, nisi solos Episcopos et Presbyteros ministrantibus Diaconis.

94) De antiquis Ecclesiae ritibus. Tom. II. Cap. VIII. Articul. 1. de numero et distinctione ordinum ecclesiasticorum.

95) Verum illi omnes non totidem ecclesiasticorum ordinum classes constituebant, sed ad varia tantum officia obeunda instituti erant; atque ut dignitates et beneficia, non ut ordines considerandi sunt. *Exposit. fidei, cap. 21.*

96. L. 34. de Episcop. audient.

wird, daß bey der Kirche zu Konstantinopel 25 Cantoren und 110 Lectoren angestellt waren [97]. Beyde Behauptungen können gegründet seyn, wenn man annimmt, daß diese beyden Aemter wahrscheinlich an solchen Orten, wo es an hinlänglichen Personen fehlte, mit einander vereinigt, an andern Orten aber, wo kein solcher Mangel eintrat, verschieden waren. In spätern Zeiten waren diese beyden Aemter ohne allen Zweifel in ihren Verrichtungen von einander verschieden: denn nichts kann bestimmter gesagt werden, als was Rhabanus Maurus (de Ord. Antiphon. cap. 11.) darüber sagt. „Lectores (sind seine Worte) à legendo, Psalmistae (Cantores) à psalmis canendis vocati. Illi praedicant populis quid sequantur: hi canunt ut excitent ad compunctiones animos audientium."

Noch deutlicher wird es aus verschiedenen Verordnungen der ersten Kirchenversammlungen, daß der Sängerdienst ein für sich bestehendes Amt war, welches mit dem Amte des Lectors der Regel nach nicht verbunden wurde. Die Synode von Laodicea, welche im Jahr 367. (andere setzen das Jahr 344) gehalten wurde, verordnet ausdrücklich: daß niemand in der Kirche vorsingen soll, außer den dazu verordneten, und zur Geistlichkeit gehörigen Sängern, welche den erhöheten Platz zu besteigen, und aus den Kirchenbüchern vorzusingen pflegen [98]. In eben dieser Synode wurde auch verordnet, daß die Vorsänger und Vorleser das Orarium (eine Art von Schärpe, welche über die Schultern hing, und nur den Diakonen zu tragen erlaubt war) nicht tragen, und darin vorsingen oder vorlesen sollen [99]. Mehrere Kirchenversammlungen der ersten 6 Jahrhunderte, worin etwas über die Sänger verordnet wurde, unterscheiden dieß Amt eben so sorgfältig, so daß man daraus deutlich abnehmen kann, die Vereinigung desselben mit dem Amte des Lectors sey stets nur aus Noth geschehen, das heißt: wenn es an Personen oder den Gemeinden an Vermögen fehlte, jedes Amt mit einem eigenen Mann zu besetzen. Es wird sich damit eben so verhalten haben, wie sichs noch in unsern Zeiten fast bey allen Dorfgemeinden verhält, wo der Cantor- und Organisten-Dienst von einer einzigen Person verwaltet wird. In Städten hingegen, und bey reichern Kirchen sind beyde Aemter getrennt, und können desto besser verwaltet werden.

§. 64.

Die Anstellung besonderer Vorsänger mußte bald andere Veranstaltungen nach sich ziehen, wenn sie für die Kirche von wirklichem Nutzen seyn sollte. Der Kirchen wurden immer mehrere, und bey keiner derselben war es gleichgültig, auf welche Art ein Vorsänger sang. Man wollte einen geist- und nachdruckvollen Gesang haben, damit der Zuhörer dadurch in andächtige Empfindungen versetzt werden könnte; man wollte auch schöne, wohlklingende und starke ausgebildete Stimmen haben, damit der Zuhörer den Gesang mit Vergnügen anhören, und dadurch desto leichter zu andächtigen Gefühlen gereizt werden könnte. Alles dieß erforderte, daß der Sänger gehörig unterrichtet und gebildet wurde. Dieß Bedürfniß wurde von den ersten Kirchenvorstehern sehr bald gefühlt, und man hat Nachrichten, daß schon in den ersten Jahrhunderten verschiedene Anstalten zu einem solchen Unterricht in der Singekunst gemacht worden sind. Der erste Schritt dazu bestand darin, daß man hauptsächlich Knaben von noch sehr zartem Alter zu solchen Aemtern wählte und er-

97) Nov. 3. L. Omnem. 40. de Episcop. et Cleric. worin die Cleriker sehr ernstlich ermahnt werden, ihrem Amte als Sänger tüchtig vorzustehen.

98) — Non oportere praeter canonicos Cantores, qui suggestum adscendunt, et ex membrana legunt, aliquos alios canere in Ecclesia. *Concil. Laodic. Can. XV.*

99) — Non oportere Lectores et Cantores orarium ferre, et sic legere et cantare. *Can. XVII.*

zeg. Vom h. Theodosius schreibt Cyrillus, er sey der Kirche seines Orts schon von seinem Knabenalter an als Cantor nützlich gemacht worden ꝛc.[100]) und vom h. Nicetius, Erzbischoff zu Trier in der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts erzählt Gregorius Turonens. (de vitis P. P. cap. 8.) er habe die Absicht gehabt, alle Knaben, welche in seinem Kirchensprengel geboren wurden, so bald sie nur die erste Kindheit abgelegt, und anfingen zu reden, im Singen unterrichten zu lassen ꝛc.[101]) Ob der h. Nicetius diese Absicht ausgeführt habe, oder nicht, kann aus Mangel näherer Nachrichten weder bejahet noch verneint werden. Aber daß schon sehr frühe die Kirchensänger ihre ordentlichen Lehrer und Vorsteher gehabt haben, berichten Socrates (Lib. VI. cap. 7.) und Sozomenus (Lib. VIII. cap. 8.) Ein gewisser Briso, Eunuch der Augusta war nehmlich Lehrer und Vorsteher der Sänger. „Qui tum Hymnorum cantoribus erudiendis erat praepositus.“

§. 65.

Solche Anstalten scheinen indessen nur hier und da gemacht worden zu seyn, wenn gerade ein Bischoff den Kirchengesang für wichtig genug hielt, um eine sorgfältige Beförderung zu verdienen. Aber eigentliche Pflanzschulen, worin nicht bloß die Sänger für eine gewisse Kirche, sondern auch für mehrere, alle nach übereinstimmenden Regeln hätten gezogen werden können, waren noch nicht vorhanden, und scheinen ihren ersten Ursprung zu Rom genommen zu haben. Man hält den Papst Sylvester, (zwischen 314 und 335.) für den ersten Stifter einer solchen Schule. Die einzige Nachricht davon hat uns Onuphrius Panvinius gegeben, die hier, gerade weil sie die einzige ist, dem Leser ausführlich mitgetheilt zu werden verdient. Onuphrius sagt: Obgleich zur Zeit des Papstes Sylvester, und nach ihm mehrere große Gotteshäuser in der Stadt gebauet wurden, so hatte doch nicht jede einzelne Kirche ihre Cleriker oder Mönche, die den Gottesdienst darin hätten besorgen können. Die Presbyter und Diakonen verrichteten diejenigen Geschäfte, wozu sie ihre Titel verpflichteten, jene die heiligen Handlungen, diese die Wohlthätigkeit für die Armen. Der tägliche Gesang in allen Kirchen war damals noch nicht im Gebrauch: denn die einzelnen Kirchen der Stadt hatten noch keine angewiesene Einkünfte, womit sie ein Chor von Sängern hätten unterhalten können. Daher wurde eine Singstunde errichtet, welche der Stadt gemeinschaftlich angehörte, und bey Stationen, Processionen und andern Festtagen von den einzelnen Kirchen gebraucht wurde, um bey den vom Papst oder Presbyter begangenen heiligen Handlungen und feyerlichen Messen zu singen. Diese Schule wurde auf gemeinschaftliche Kosten unterhalten, und hatte einen Vorgesetzten von großer Würde und Achtung in der Stadt, welcher Primicerius oder Prior der Schule genannt wurde, und dessen Amt es war, die besten und auserlesensten Jünglinge im Gesang, im Lesen der heiligen Schrift, und in guten Sitten zu unterrichten. Hierdurch sind die Primicerii in allen andern Cathedralkirchen der christlichen Welt enstanden, von deren Amt und Würde in der 25sten Abtheilung Meldung geschieht. Ich halte diese Schule für eben dieselbe, von welcher der Bibliothekarius Anastasius im Leben des Papstes Hilarius auf folgende Art schreibt: Dieser errichtete in der Stadt eine Gesellschaft von Ministralen (das heißt Clerikern) welche umher gingen, um bey den festgesetzten Stationen die heiligen Handlungen zu begehen, und dabey zu singen[102]).

100) Hinc et *Comanorum* ecclesiae Cantor ipse oppido utilis a puero factus est &c.

101 — ut omnes pueros, qui in domo ejus nascebantur, ut primum vagitum infantiae relinquentes loqui coepissent, statim litteras doceret, ac psalmis imbueret: scilicet ut ingressui tali jungerentur psallentium, tam Antiphonis, quam meditationibus diversis, ut devotio flagitabat, animum posset imbuere.

102) Quamquam tempore sancti Sylvestri Papae, et

Diese Einrichtung hat sich, obgleich unter mancherley Veränderungen, dennoch auf eine sehr ähnliche Art bis auf unsere Zeiten erhalten. Aus dem Primicerius sind unsere Cantoren geworden, und die Ministralen oder Cleriker des Hilarius oder vielmehr die auserlesenen Jünglinge, welche nach der ersten Stiftung des Papstes Sylvester im Gesang, im Lesen der heil. Schrift und in guten Sitten unterrichtet wurden, sind unser Choristen bey den lateinischen Schulen. Ihr Unterhalt auf gemeinschaftliche Kosten einer ganzen Stadt findet ebenfalls auf eine ähnliche Art noch in unsern Zeiten Statt, so wie auch die Art und Weise, nach welcher sie zu Rom von einer Kirche zur andern gehen, und den Gesang darin besorgen mußten. Unsere Chöre werden völlig auf ähnliche Art von den verschiedenen Kirchen unserer Städte gebraucht, und zwar aus eben dem Grunde, aus welchem sie in Rom auf diese Weise gebraucht wurden, weil nehmlich jede einzelne Kirche nicht Vermögen genug hat, um eigene Sängerchöre zu unterhalten.

§. 66.

Diese erste Einrichtung mag wohl zu verschiedenen Zeiten wieder in Verfall gerathen seyn, und entweder einer Verbesserung oder gänzlichen Wiederherstellung bedurft haben. Daher finden wir Nachrichten, daß die Stiftung solcher Schulen auch andern Päpsten zugeschrieben wird. Die erste Nachricht von dieser Art ist diejenige, welche in der schon angeführten Stelle des Onuphrius enthalten ist, nach welcher diese Anstalt dem Papst Hilarius, der zwischen 461 und 468 regierte, zugeschrieben wird. Gerbert führt auch das Zeugniß des Anastasius hierüber an, aber ohne den Ort anzugeben, woher es genommen ist [103]). Daß man überhaupt schon sehr frühe darauf bedacht gewesen ist, sowohl dem Gesang eine gewisse Ordnung zu geben, nach welcher er verrichtet werden sollte, als auch Sänger zu bilden, die im Stande waren den Gottesdienst durch schöne geübte Stimmen nicht bloß feyerlich und andächtig, sondern dem Volke auch angenehm und anziehend zu machen, leidet keinen Zweifel. Die immer größere Ausbreitung der christlichen Religion in mehrern Ländern, die Entstehung und Errichtung der mancherley Mönchsorden, die sich den Chorgesang zu einem Hauptgeschäft machten, konnte eine solche Sorgfalt für den Gesang unmöglich entbehren; wir finden daher, daß in diesem Zeitraum nicht nur die Päpste, sonder auch andere Kirchenväter und Bischöffe an verschiedenen Orten zugleich oder

postea plures, et magnae fuerint in urbe basilicae conditae, non tamen singulae Clericos, vel Monachos speciatim habebant, qui in illis sacra officia celebrarent. Presbyteri enim titulis, Diaconi Diaconiis praefecti, suo quisque tantum muneri vacabat; illi sacris administrandis, hi pauperum subventioni procurandae. Psalmodia vero quotidiana in omnibus ecclesiis tunc in usu non erat: Nam singulis urbis basilicis reditus adhuc assignati non erant, quibus possent singula collegia canentium nutrire. Ideoque Schola Cantorum instituta fuit, quae urbi communis erat, et ad stationes, processiones, singulasque diebus eorumdem festis, Ecclesiae urbis conveniebat, ibique sacra officia, et Missarum solemnia Pontifice vel Presbytero celebrante, decantabat. Haec schola sumptibus communibus vivebat, habebatque magnae in urbe dignitatis, et existimationis Praefectum, qui Primicerius alias Prior scholae Cantorum vocabatur, cuius opera optimi juvenes selecti in cantu, lectione sacrorum librorum, et optimis moribus instituebantur. Hinc origo Primiceriorum per alias orbis terrarum ecclesias cathedrales manavit, de quorum officio, et dignitate vigesima quinta distinctio mentio est. Hanc scholam eam esse opinor, cujus titulum scribit Bibliothecarius in vita Hilarii Papae sic: Hic constituit in urbe ministrales (id est Clericos) qui circumirent constitutas stationes, id est ministrando sacris, et psallendo. *Onuphrius de interpret. vocum ecclesiast.*

103. Romae scholas Cantorum *Hilarium* Pont. instituisse scribit *Anastasius. De cant. et mus. sacr. T. I. pag. 35.*

oder kurz nach einander allerley Einrichtungen, den Kirchengesang betreffend, veranstaltet haben. Vom heil. Hieronymus ist schon angeführt, daß er auf Bitte des Papstes Damasus eine Eintheilung des Psalmbuchs gemacht habe, die nachher von den abendländischen Kirchen angenommen worden. Nach ihm soll der Papst Leo eine Ordnung des Gesangs fürs ganze Jahr bestimmt, und so auf diese Ordnung gehalten haben, daß derjenige, der nur im mindesten davon abwich, anathematisirt wurde. Aehnliche Ordnungen hat man auch den Päpsten Gelasius, Simmachus, Johannes und Bonifacius zu danken, wie Gerbert (de cantu et mus. sacr. T. I. pag. 91. in der Note) aus einem alten Manuscript zu St. Gallen anführt. Eine Grabschrift des Sidonius Apollinaris auf den Mammertus Claudianus, einen Bruder des Bischoffs zu Vienne:

Psalmorum hic modulator et Phonascus
Ante altare, gratulante fratre,
Instructas docuit sonare classes.

beweist auch, daß um diese Zeit schon in Gallien auf gute Ordnung und Unterricht in dem Gesange gesehen worden ist.

§. 67.

Aber die meisten dieser Einrichtungen waren nur Anstalten für einzelne Kirchen und Gemeinden, nicht solche Pflanzschulen, worin die Sänger theils in so großer Anzahl, theils nach so festen übereinkommenden Regeln gebildet wurden, wie sie gebildet werden mußten, wenn nicht nur mehrere Kirchen daraus versorgt, sondern auch Einheit und Gleichförmigkeit des Gesangs überall verbreitet werden sollte. Eine solche weiter um sich greifende Veranstaltung haben wir nach aller Wahrscheinlichkeit, und nach den glaubwürdigsten Nachrichten erst Gregor dem Großen zu verdanken, der zwischen 590 und 604 auf dem päpstlichen Stuhl saß. Man mag sie immer nur eine Verbesserung oder Wiederherstellung einer schon vor langer Zeit vorhandenen aber verfallenen Anstalt nennen, wie Onuphrius[104]) thut: so viel ist doch immer gewiß, daß sie sich von den Singschulen, deren Einrichtung man den Päpsten Sylvester und Hilarius zuschreibt, nicht nur in sehr wesentlichen Dingen unterschied, sondern auch eben dieser Verschiedenheiten wegen weit dauerhafter wurde, und ihren nützlichen Einfluß fast über die ganze christliche Welt verbreitete. Die nähere Nachricht davon giebt Johannes Diakonus, der Lebensbeschreiber ihres Stifters in folgenden Worten: „Er (Gregorius) hat auch die Sängerschule gestiftet, welche noch jetzt nach seiner Einrichtung in der Römischen Kirche singt, und ihr mit einigen Einkünften zwey Wohnungen angewiesen, die eine nahe bey der St. Peterskirche, die andere beym Lateran, wo noch heutiges Tages (nehmlich im 9ten Jahrhundert, in welchem Johannes Diak. gelebt hat,) das Bette, auf welchem er liegend seine Sänger selbst unterrichtete, und die Ruthe, mit welcher er die Knaben bedrohete, nebst dem ächten Antiphonario aufbehalten wird. Die Einrichtung dieser Singschule habe ich in einem sehr alten Römischen Ordnungsbuche gefunden. Erstlich werden in beyden Schulen die aufgenommenen Knaben, welche gut singen, von der Schule selbst unterhalten, und nachher zu päpstlichen Kämmerlingen gemacht. Wenn aber die Knaben adelich sind, werden sie von Anfang an in der päpstlichen Kammer unterhalten, und bekommen vom Erzdiakonus das Recht auf einer Art von Ueber-

104) Quamquam Joannes Diaconus libro secundo de vita Gregorii Papae, ipsam hanc scholam (nehmlich die von Sylvester errichtete) sanctum Gregorium constituisse scribit; quod potius de ejus quadam reformatione, sive restitutione intelligendum esse opinor, quam de prima ejus institutione, quae longe ante fuisse necesse est. *Onuphrius* loc. cit.

zug zu sitzen, der mit Franzen behangen ist, so wie man sie über die Sättel der Pferde zu legen pflegt. Nachher werden sie nach Inhalt des Codex Sacramentorum bis zum Unterdiakonat befördert. Diakonen und Presbyter werden sie aber niemahls nach der öffentlichen Ordnung. Ferner wurde die Sängerschule in mehrere Chöre abgetheilt. Ein Chor ist aber nach dem Isidor eigentlich eine Menge von Sängern, und hat seinen Namen daher, weil sie anfänglich wie eine Krone um den Altar herumstanden, und auf diese Art sangen. Außer dem Primicerius waren noch vier Aelteste in der Singstunde, welche primus, secundus, tertius und quartus scholae genannt wurden. Die drey ersten hießen Paraphonisten, der vierte aber Archiparaphonist, dessen Amt darin bestand, dem Papste anzuzeigen, wenn der Sänger wegen etwas zu erinnern war. So steht es im Römischen Ordnungsbuch [105]).

Ein neuerer Biograph des Gregorius erzählt diese Stiftung ebenfalls, aber mit einigen Veränderungen. Er sagt, Gregor habe seine Schule für alle Cleriker bis zum Diakonat ausschließend gestiftet, weil die Diakonen sich bloß damit beschäftigen sollen, das Evangelium zu predigen, und Almosen an die Armen auszutheilen, und weil er wollte, daß die Sänger sich Mühe geben sollten, seine Gesänge recht rein und nach den vorgeschriebenen Noten zu lernen, auch ihre Stimmen so zu bilden, daß sie auf eine angenehme und zugleich andächtige Art singen konnten. Dieß kann man nach Isidors Meinung nicht anders als durch Fasten und Enthaltsamkeit bewerkstelligen. Denn, sagt er, die Alten fasteten den Abend vorher, ehe sie singen wollten, und bedienten sich zu ihrer gewöhnlichen Speise bloß des Gemüßes, um dadurch recht reine und helle Stimmen zu bekommen. Daher kommt es, daß die Sänger von den Heiden Bohnenesser genannt wurden [106]). Ich weiß nicht, fährt der neuere Lebensbeschreiber Gregors fort, ob unsere heutigen Sänger sich zu einer solchen Methode bequemen würden, da sie eben nicht sehr daran gewöhnt sind. Dem sey aber wie ihm wolle, der heil. Gregor wendete große Sorgfalt an, seine Sänger zu unterrichten, und ihnen selbst, ob er gleich Papst war, (tout Pape qu'il etoit) Anleitung zum guten Gesang zu geben [107]).

Was aber dieser Gregorianischen Singschule vorzüglich eine so lange Dauer gegeben hat, und die hauptsächlichste Ursache geworden ist, daß sie ihrer innern Verfassung nach an vielen Orten nachge-

105) Scholam quoque Cantorum, quae hactenus in iisdem institutionibus in sancta Romana ecclesia modulatur, constituit, eique cum nonnullis praediis duo habitacula scilicet alterum sub gradibus Ecclesiae sancti Petri Apostoli, alterum vero sub Lateranensis Patriarchii domibus fabricavit, ubi usque hodie lectus ejus, quo recumbens modulabatur; et flagellum ipsius quo pueris minabatur veneratione congrua, cum authentico Antiphonario reservatur. De hac schola Cantorum hujusmodi statutum reperi in libro pervetusto Romani Ordinis. Primum in quacumque schola reperti pueri bene psallentes tollantur, inde nutriantur in schola Cantorum, et posteà fiant Cubicularii. Si autem nobilium pueri fuerint, statim in cubiculo nutriantur, et hanc accipiant potestatem ab Archidiacono, ut liceat eis super linteum villosum sedere, quod mos est ponere super sellam equi. Deinde sicut sacramentorum codex continet, quando et ubi fuerint, usque in Subdiaconatus officium ordinentur. Diaconi vero atque Presbyteri, numquam in publica ordinatione. Schola porro Cantorum in plures choros dividebatur. Chorus autem (authore Isidoro) proprie est multitudo canentium, inde dictus, quod initio in modum coronae circum aras starent, et ita Cantores psallerent. In schola Cantorum, post Primicerium, quatuor majores reliquis erant, primus, secundus, tertius et quartus scholae vocati. Quorum tres primi Paraphonistae, quartus vero Archiparaphonista dicebatur, cujus officium erat, Pontifici de Cantoribus, cum quid opus erat, nunciare. Ita in libello Romani Ordinis. *Joannes Diac. in vita Gregorii M. Lib. II. cap. 6.*

106) Pridie quam cantandum erat, cibis abstinebant psallentes, legumine in caussa vocis assidue utebantur, unde et Cantores apud Gentiles Fabarii dicti sunt. *Isidor. de Eccles. offic. Lib. II. Cap. 12.*

107) *Maimbourg* dans l'Hist. du Pontificat de St. Gregoire.

ahmt wurde, und dadurch die Römische Singart in der ganzen christlichen Welt verbreitet hat, ist wohl unstreitig der Umstand gewesen, daß die meisten Sänger aus den Römischen Waisenhäusern zugezogen wurden. Dieß erhellet aus einem Tagebuche des Römischen Päpste, welches vom P. Garnerius heraus gegeben worden ist, und worin es ausdrücklich heißt, daß die Knaben in ihrer ersten Kindheit schon aufgenommen, und in dem zur Singschule bestimmten Hause, welches auch Orphanotrophium genannt wurde, unterhalten worden sind [108]). Daß die ganze Singschule selbst eine Art von Waisenhaus war, von welchem vielleicht die heutigen Conservatorien in Italien eine nachgeahmte Gestalt sind, erhellt noch deutlicher aus den Nachrichten, die uns von verschiedenen Verbesserungen oder Wiederherstellungen aufbehalten sind, welche einige Päpste mit diesen Häusern vorgenommen haben. So erzählt Anastasius vom Sergius *II.* er habe die Singschule, welche vorher das Waisenhaus genannt worden, und Alters wegen gänzlich verfallen war, weit besser wieder aufgebauet, als sie vorher war [109]).

Gregorius hatte zwar das Gesetz gemacht, daß die Sänger nicht über das Unterdiakonat steigen sollten, damit sie durch priesterliche Geschäfte nicht gehindert würden, sich in der Singekunst hinlänglich zu üben. Man hat aber seine Vorschriften hierin nach seinem Tode nicht mehr so strenge beobachtet, als es wohl bey seinem Leben geschehen seyn mag. Besonders sind die Primicerii in der Folge der Zeit zu weit höherem Ansehen gekommen, so weit, daß sie sogar bey Papstwahlen eine Stimme zu geben hatten, wovon Gerbert (de cant. et Mus. sacr. T. I. pag. 295.) verschiedene Beweise anführt. Daß verschiedene Knaben aus der vom Gregor gestifteten Singschule in der Folge ihres Lebens auch auf den päpstlichen Stuhl gekommen sind, als Sergius *I.* und *II.* (687. und 844.) Gregorius *II.* (715.) Stephanus *III.* (768.) und Paulus *I.* (757.), beweiset der Bibliothekarius Anastasius in seinem Leben der Päpste [110]).

Noch verdient angeführt zu werden, daß Gregorius der Große der Errichtung dieser Singschule wegen, nach seinem Tode überhaupt als ein vorzüglicher Beförderer des Schulwesens angesehen worden ist. Man hat geglaubt, ihm für so große, der Menschheit geleistete Dienste auch eine angemessene Dankbarkeit und Ehrerbietung schuldig zu seyn, und hat ihm dieser Meinung zu Folge erst im neunten Jahrhundert, also fast dreyhundert Jahre nach seinem Tode, ein besonderes Fest geweiht, welches unter dem Namen des Gregorius-Festes noch in unsern Tagen selbst in protestantischen Gegenden als ein Schulfest mit öffentlichen Aufzügen von den Schülern gefeyert wird. Man hält dafür, dieß Fest sey an die Stelle des alten Römischen Quinquatria Minervae gekommen. Es hat schon manchen Schulmann veranlaßt, Progammen über den Gegenstand desselben zu schreiben; man irret aber sehr, wenn man nähere Aufklärungen über alle dazu gehörige Umstände darin zu finden glaubt. Einer der neuesten nimmt es dem Gregor erstaunlich übel, daß er nicht lieber lauter lateinische Schulen gestiftet hat, und schilt ihn deßwegen tapfer aus [111]). Gregor ist nach

108) Patet ex libro diurno Romanorum Pontificum per P. Garnerium edito, a prima infantia pueros ad hoc assumtos, ac in Orphanotrophio. ut vocabatur, enutritos esse, Pontificesque curasse, ne quid proventibus illis demeretur. *Gerbert* de Musica sacra, Tom. I. pag. 293.

109) Idem (Sergius II.) vero almificus et beatissimus Papa scholam Cantorum, quae pridem Orphanotrophium vocabatur, et pro nimia vetustate in ruinam posita, atque confracta videretur, Dei annuente clementia a fundamentis in meliorem, quam olim fuerat, statum noviter restauravit.

110) Ex vitis Pontificum sub nomine *Anastasii Sergius I. et II. Gregorius II. Stephanus III. et Paulus I.* a tenera aetate scholae Cantorum traditos fuisse, ac enutritos legimus. S. Gerbert an angeführten Ort.

111) Ueber das Gregoriusfest, von Jani, Rect. des Gymnas. illustr. zu Eisleben. 1790. 4. ein Schulprogramm.

seiner Meinung ein Feind der Gelehrsamkeit, bösartig ꝛc. gewesen, und hat eine allgemeine Dummheit einführen, alle wahre Wissenschaft hingegen, besonders die alte Philologie total ausrotten wollen. Bayle, der sonst eben auch nicht sehr freygebig mit Lobeserhebungen ist, sagt das Gegentheil von ihm, und hält ihn für gelehrt, aber daneben für fein und verschmitzt, der es aus dem Grunde verstanden habe, was dem Aufnehmen und Ansehen der Römischen Kirche nützlich und vortheilhaft war [112]). Eben so unbillig ist es, ihm noch immer den Vorwurf zu machen, daß er die alten prächtigen Kunstwerke zu Rom vernichten, und alle heidnische Bibliotheken habe verbrennen lassen. Die besten historischen Kritiker kommen wenigstens darin mit einander überein, daß es ungewiß und noch unausgemacht ist [113]). Endlich beschließt dieser nunmehr verstorbene, im Leben übrigens sehr verdiente Schulmann sein Programm damit: Gregor habe Schulen in Menge gestiftet, aber nicht Schulen zur Aufklärung des Verstandes, sondern Schulen, wo die Knaben zum Aberglauben, zum Singen, und — welches die Hauptsache war — zu der blinden Verehrung der Geistlichen angeführt wurden.

Die Knaben wurden den vorhandenen Zeugnissen nach in den Schulen Gregors im Singen, im Lesen der heil. Schrift, und in guten Sitten unterrichtet. Ist die Beförderung einer solchen Bildung der Jugend für einen Papst aus dem sechsten Jahrhundert, für den hauptsächlich das, was auf das Beste der Kirche Beziehung hatte, der erste Zweck seyn mußte, nicht schon aller Ehren werth?

Andere Singschulen, die nach Gregors Zeiten nach dem Muster der seinigen hin und wieder gestiftet, und selbst durch päpstliche Sänger eingerichtet und gebildet wurden, werden an ihrem Orte erwähnt werden.

§. 68.

Die Errichtung solcher Singschulen und Sängerchöre zum Gebrauch der Kirchen, so nützlich sie von einer Seite war, hatte doch von einer andern Seite betrachtet, auch einige Nachtheile, unter welchen besonders einer sehr groß war. Die größere Uebung, welche die Sänger in der Singkunst hatten, ihr Gesang mit ausgebildetern, hellern und angenehmern Stimmen, mußte nothwendig das rauhe, unreine und unrichtige des allgemeinen Volksgesangs bald fühlbar machen. An die größere Reinigkeit und Annehmlichkeit des gebildeten Gesangs gewöhnt, und in der Meinung, es sey der kirchlichen Würde, auch selbst der Erbauung entgegen, so viele ungeübte Stimmen durch einander schreyen und den Gesang von ihnen verderben zu lassen, verfiel man nach und nach darauf, das Volk gänzlich vom Kirchengesang auszuschließen. Es hieß nun nicht mehr: Praepositus preces fundit et populus fauste acclamat Amen [114]). Auch konnte man nicht mehr mit

112) *Bayle* Diction. histor. et critique, Art. Gregoire I. Es ist die Rede von der Demuth, mit welcher Gregor seiner Erhebung zur päpstlichen Würde auszuweichen suchte. Daher sagt Bayle: „On doit convenir, que ceux qui le contraignirent à être Pape, le connoissoient mieux, qu'il ne se connoissoit lui-même. Ils voioient en lui le fond de toutes les ruses, et de toutes les souplesses, dont on a besoin, pour se faire des grands protecteurs, et pour attirer sur l'eglise les benedictions de la terre.

113. Il n'est pas certain qu'il ait fait detruire les beaux monuments de l'ancienne magnificence des Romains, afin d'empecher que ceux qui venoient à Rome ne fissent plus d'attention aux arcs de triomphe &c. qu'aux choses saintes. Faisons le même jugement de l'accusation qu'on lui intente, d'avoir fait bruler une infinité de libres Paiens, et nommement Tite-Live. *Dict. hist. et crit. par Bayle.*

114. *Justin. Mart.* in Apologet. cap. 2.

dem heil. Chysostomus sagen: Conveniebant (olim) omnes, et psallebant communiter [115]). Da außer den Singschulen keine andere öffentliche Schulen vorhanden waren, worin auch das Volk im Kirchengesang hätte geübt werden können, um sodann wenigstens erträglich in den öffentlichen Versammlungen neben den ordentlichen Sängern zu singen; da folglich die Sänger an Bildung zugenommen hatten, das Volk aber aus Mangel an Uebung und Unterricht bloß bey derjenigen Art zu singen stehen blieb, zu welcher es von Natur fähig war; da man nach und nach anfing, nicht mehr in der Volkssprache, sondern bloß lateinisch zu singen, so verlor das Volk seine Theilnahme am öffentlichen Gesang immer mehr, bis es endlich völlig schweigen, und den ganzen singenden Gottesdienst den Clerikern, oder den dazu verordneten Sängern überlassen mußte. Die ersten Verordnungen einiger Kirchenversammlungen über diesen Umstand, besonders der Synode zu Laodicea im vierten Jahrhundert, sind schon angeführt. Aber sie konnten in dieser Zeit noch nicht überall befolgt werden, weil es noch an einer hinlänglichen Anzahl von Sängern fehlte. So wie aber die Singschulen mehrere Sänger bildeten, so, daß ganze Chöre daraus an mehrere Orte und Kirchen vertheilt werden konnten, so nahm die Gewohnheit, diese Chöre allein singen und das Volk bloß zuhören zu lassen, immer mehr und mehr überhand, und so ist es in der katholischen Kirche bis auf Luthers Reformation geblieben, der nach so vielen Jahrhunderten zuerst den allgemeinen Volksgesang in der Kirche wieder eingeführt hat, wie an seinem Orte näher erzählt werden wird.

Daß dieß sich wirklich so verhalte, kann durch eine Menge von Zeugnissen erwiesen werden, die sich sowohl bey den Kirchenvätern als bey Kirchengeschichtschreibern finden. Es würde aber zu weitläuftig seyn, alles hierüber anzuführen, was angeführt werden könnte. Nur so viel muß erinnert werden, daß dieser Gebrauch, das Volk vom Gesange auszuschließen, in der abendländischen Kirche zuerst aufkam. Der erste Schritt dazu scheint die Ausschließung des Frauenzimmers von den Vigilien gewesen zu seyn, weil sie unter dem Deckmantel des Gebets oft solche Ausschweifungen begingen, welche dem Gotteshause am wenigsten angemessen waren. „Mulier taceat (hieß es in der Verordnung des Concilii Eliberini schon im Anfang des vierten Jahrhunderts) in Ecclesia, et ne plus voci quam laudi Domini attenderent" [116]). Der schon angeführte Canon der Laodiceischen Synode gab hierauf den ersten Anlaß, auch die Männer vom Kirchengesang auszuschließen, wei sie nach dem Ausdruck des Hieronymus, im Gesang weder den Rhythmus, noch in ihrem körperlichen Anstande das Schickliche beobachteten [117]). In den folgenden Jahrhunderten, besonders nach Gregors Zeiten war man schon so sehr an das Stillschweigen des ganzen Volks gewöhnt, daß man glaubte es müsse und könne nicht anders seyn. Amalarius redet von den verschiedenen Ständen der christlichen Kirche wenigstens auf eine solche Art, daß man nichts anderes daraus schließen kann. „Septem gradus sunt ordinatorum (sagt er Lib. 3. c. 5. de Eccles. offic.) octavus Cantorum, *nonus et decimus Auditorum utriusque sexus*."

§. 69.

So wie die Theilnahme des Volks am Kirchengesang abnahm, so mußte nun nothwendig die Aufmerksamkeit auf die Sänger, und auf die Art ihres Gesangs zunehmen. Die Ansprüche, welche man von diesem Zeitpunkte an, an die Kirchensänger, besonders aber an die Vorsänger, Cantoren, Psalmisten rc. oder wie sie sonst genannt wurden, machte, sind daher nicht gering. Die

115) *Homil.* 36. in I. ad Corinth.
116) *Isidor. Pelusiota.* Lib. I. epist. 90.
117) — eo quod nec in cantu rhythmum, nec in statu corporis observabant πρεπον. *Chrysost.* Homil. I. in Es.

ersten Anforderungen in Sachen der Künste überhaupt, besonders aber in der Musik, gehen immer aufs Aeußere. Eine schöne, reine, helle und biegsame Stimme, ist nicht bloß in den Augen des Kenners, sondern auch des Nichtkenners von großem Werth. Da der Weg, welchen die Musik zu nehmen hat, um zum Herzen zu gelangen, nothwendig durchs Ohr gehen muß, so läßt sich leicht begreifen, warum sowohl der Kenner als der Nichtkenner einen so großen Werth darauf setzt, das Ohr, gleichsam als erste Instanz befriedigt zu sehen. Denn wenn unsere Sache in dieser ersten Instanz gewonnen ist, so geht sie auch bey dem höhern, bey dem gewissenhaftesten Oberrichter, bey dem durch die besten Grundsätze gebildeten musikalischen Geschmack, wenigstens nie gänzlich verloren. So ist es von jeher gewesen, und so wird es stets bleiben. Das Aeußere ist das erste was in die Sinne fällt; es ist daher sehr erklärlich und begreiflich,

1) daß es für den Kenner wichtig seyn muß, weil er sich ungeachtet seiner höhern Bildung doch nie etwas auf andern als auf den Wegen der Sinne vorzustellen vermag, und
2) dem Nichtkenner, weil es das einzige ist, woran er sich halten, und was ihm Vergnügen gewähren kann. Das Vergnügen an der innern Schönheit der Gedanken, an dem zweckmäßigen Ausdruck, und mit Einem Worte an allem, was zur höhern musikalischen Aesthetik gehört, setzt schon einen hohen Grad von Bildung, und eine sehr vertraute Bekanntschaft mit den Gegenständen der Kunst voraus, ist folglich seiner Natur nach immer das letzte, welches erreicht wird, und erreicht werden kann.

Den Beweis alles dessen, was eben gesagt worden ist, finden wir in der Natur der Forderungen, welche anfänglich an die Kirchensänger gemacht worden sind. Ueberall ist von rauhen, ungebildeten, und den ihnen entgegen gesetzten hellen, klaren und geübten Stimmen die Rede. Jene hielt man bald der Würde des Gottesdienstes nachtheilig, so wie diese nicht nur der Würde, sondern auch der Erbauung und dem Vergnügen für zuträglich. Augustinus sagte schon, (und mehrere vor ihm haben das nehmliche, nur mit andern Worten gesagt) ein und eben dasselbe Lied gefalle ihm besser auf eine gewisse Weise gesungen, als wenn es auf eine andere Weise gesungen werde. Dieser Meinung wird jeder seyn, dem es nicht gänzlich an musikalischem Gehör fehlt. Unter allen Beschreibungen der Eigenschaften, die zu einem guten Kirchensänger erfordert werden, deren man viele bey den alten Kirchenlehrern findet, ist aber keine bestimmter, ich möchte auch wohl sagen, schöner, als die, welche uns Rhabanus Maurus davon gegeben hat. Sie gehört zwar in etwas spätere Zeiten, als diejenigen sind, von welchen hier die Rede ist; allein es dürfte in der Folge an Veranlassung fehlen, eine so schöne Stelle beyzubringen. Sie mag deßwegen hier ihren Platz finden. Rhabanus Maurus ist der Meinung, ein Psalmist oder Cantor müsse sowohl der Stimme als der Kunst nach vortrefflich und vorzüglich seyn, damit er durch die Süßigkeit seines Gesangs die Herzen der Zuhörer in Bewegung setzen könne. Seine Stimme darf nicht rauh, hart und mißtönend, sondern sie muß wohlklingend, sanft, fließend und hell seyn, so daß sie einen solchen Ton und eine solche Melodie hat, wie sie der heiligen Religion angemessen ist [118]).

§. 55.

Solche Ansprüche hatten aber bald die Folge, daß die Sänger die Bildung ihrer Stimmen, sowohl in Rücksicht auf Wohlklang als Geläufigkeit für die Hauptsache beym Kirchengesang ansahen, und die innern Eigenschaften um welcher willen jene äußern Vorzüge eigentlich nur wichtig

118) Psalmistam autem et voce et arte praeclarum illustremque esse oportet, ita ut oblectamento dulcedinis animos excitet auditorum. Vox autem eius non aspera, vel rauca, vel dissona, sed canora, erit, suavis, liquida, atque acuta, habens sonum et melodiam sanctae religioni congruentem, &c. *De institut. Clericor. Lib. 3. Cap. 48.*

sind, vernachlässigten. An die Stelle des einfachen, feyerlichen und erbaulichen Gesangs, traten leere Gurgeleyen, die zwar den unwissenden Zuhörer zur Bewunderung reitzen, aber zur Beförderung der Andacht nichts beytragen konnten. Die Kirchenvorsteher fühlten das Unzweckmäßige solcher Ausartungen und solcher Mißbräuche, die nun häufig mit den an sich schönen Stimmen gemacht wurden, sehr bald, und suchten ihnen auf alle Weise Einhalt zu thun. Sie wußten aber hierin die Mittelstraße eben so wenig zu treffen, als sie die Sänger selbst getroffen hatten. Diese waren über das wahre Ziel hinaus gegangen, und jene erreichten es nicht. Es ging hierin unsern Vorfahren eben so, wie es uns noch in unsern Tagen bey Abstellung allmählich eingeschlichener Mißbräuche zu gehen pflegt. Wenn nicht so gesungen wird, wie sichs gebührt, und wie bey gehöriger Unterweisung und bey Anwendung anderer Hülfsmittel gesungen werden könnte, so will man lieber gar nicht singen lassen; man will um des Mißbrauchs willen auch den wahren, guten und nützlichen Gebrauch aufheben. Gerade so machten es viele von den alten Kirchenlehrern zu ihrer Zeit mit dem ausgearteten Gesang. Da der Gesang anfing seinen ernsthaften, feyerlichen Charakter zu verlieren, wußten sie ihn nicht in seine gehörigen Grenzen zurück zu weisen, sondern fingen nun an zu sagen: man müsse Gott nicht mit der Stimme, sondern mit dem Herzen singen." Hört es ihr Jünglinge, hört es alle, deren Amt es ist in der Kirche zu singen (sagt Hieronymus): man muß Gott nicht mit der Stimme, sondern im Herzen singen; man muß nicht wie die Theatersänger den Hals und die Kehle mit süßen Arzneymitteln glatt machen, um sodann in der Kirche theatralische Melodien hören zu lassen, sondern wir müssen in der Furcht des Herrn, in guten Werken und in der Kenntniß der heiligen Schrift leben. Wenn auch jemand schlecht singt, und nur gute Werke thut, so wird er vor Gott schon ein angenehmer Sänger seyn. Ein Diener Christi muß so singen, daß die Worte, welche gesungen werden, mehr gefallen als die Stimme des Sängers ꝛc.[119]). Man ist in spätern Jahrhunderten von diesem Abwege zwar wieder zurück gekommen; man hat eingesehen, daß es zwar den Sängern nicht zu überlassen sey, in der Kirche nach ihren Phantasien zu singen[120]); man hat aber doch für rathsam gehalten, nicht so wie Hieronymus und verschiedene andere Kirchenväter gethan haben, alles Aeußere zu verwerfen, und in der Kirche bloß im Herzen, ohne Hülfe schöner Stimmen singen zu lassen. Die beste Regel hierin hat schon der Apostel **Paulus** gegeben: „Wenn ihr zusammen kommt, so hat ein jeglicher Psalmen, er hat eine Lehre, er hat Zungen, er hat Offenbarung, er hat Auslegung. **Lasset es alles geschehen zur Besserung** (ad aedificationem heißt es in der lateinischen Uebersetzung)"[121]). Die Andacht, Besserung und Erbauung hauptsächlich in die Vermeidung alles sinnlichen Vergnügens setzen zu wollen, ist der menschlichen Natur nicht angemessen, und ein so betrübter, trauriger, auf lauter Entsagung gegründeter Gottesdienst kann der Gottheit, welche will, daß ihre Geschöpfe sich ihrer Wohlthaten freuen und auch in dieser Welt sich schon glücklich fühlen sollen, unmöglich wohlgefällig seyn. Der Weise genießt alle Gaben Gottes mit Mäßigkeit;

119) Audiant haec adolescentuli; audiant hi quibus psallendi in ecclesia officium est: Deo non voce, sed corde cantandum; nec in tragoedorum morem guttur et fauces dulci medicamine colliniendas, ut in Ecclesia theatrales moduli audiantur et cantica, sed in timore et opere in scientia Scripturarum. Quamvis sit aliquis (ut solent illi apparare) κακόφωνος; si bona opera habuerit, dulcis apud Deum cantator est. Sic cantet servus Christi, ut non vox canentis, sed verba placeant, quae leguntur &c. *Hieronymus* in epist. ad Ephes. cap. 5.

120) Melodias simplices, graves, concinnas, et verbis textus congruentes in ecclesiis conservari nec cuivis cantori liberum esse, suo libitu Musicae modos variare, rectissimum est: ne dum quilibet organista propriam applicationem et quilibet Symphonista suam propriam Phantasiam, ut loquuntur, affingit, Musica perinde, ut Africa quotidie novam feram producat. *Dav. Chytraeus* in praefat. ad Missale Matth. Ludeci.

121) 1. Epist. an die Korinther. Kap. 14. V. 26.

der Christ genieße auch die Musik, als eine der schönsten Gaben Gottes, mit Mäßigkeit, so wird er sich keiner Sünde dabey zu fürchten haben. Der heil. Augustinus, welcher, wie schon von ihm angeführt worden ist, ebenfalls bisweilen Anfälle von übertriebener Frömmigkeit bekam, und sodann jedes unschuldige Vergnügen an Schönheiten der Natur für sündlich hielt, ging in seiner Mönchsregel doch nicht so weit, von seinen Mönchen einen bloßen Gesang im Herzen zu verlangen, aber er forderte, daß das, was sie mit dem Munde sangen, ins Herz dringen sollte[122]). Aus dieser Ursache gab er ihnen auch die Vorschrift, nur solche Worte oder Texte zu singen, die ihrem Inhalte und ihrer Natur nach gesungen werden können. Was nicht von dieser Art war, sollten sie ungesungen lassen [123]).

§. 71.

Dieser Ausartungen des Kirchengesangs und der Sänger ungeachtet, fuhr man doch beständig fort, sowohl das eine als das andere immer mehr und mehr zu befördern. Man entwarf bestimmtere Gesetze für die Sänger, nach welchen sie sich beym Kirchengesang verhalten sollten; man machte bey der immer größern Verstärkung der Chöre auch im Range der einzelnen Glieder derselben mehrere Unterschiede, um dadurch größere Ordnung ins Ganze zu bringen, und die Absicht, um welcher willen sie errichtet waren, desto sicherer erreichen zu können. Den Primiceriis, Psalmisten oder Cantoren auch bisweilen Protopsalmisten, welche den ganzen Chor zu regieren hatten, wurden verschiedene Unterbediente an die Seite gesetzt, die wiederum einzelnen zum Gesang gehörigen Geschäften vorstehen mußten. So entstanden nach und nach besonders an solchen Orten, wo starke Sängerchöre unterhalten werden konnten, nicht nur außer den Primicerien, noch Secundicerien oder Semicerien, Tertiocerien und Qvartocerien[124]), sondern auch Präcentores, Succentores, und sogar, weil wahrscheinlich damals schon, eben so wie in unsern Zeiten, jedermann gerne einen Titel haben wollte, auch Concentores. Die verschiedenen Arten der Primicerien sind wohl ungefähr das nehmliche gewesen, was die neuern Ober- und Unter-Kapellmeister sind, von welchen der erste die allgemeine Oberaufsicht über das Ganze, die andern aber nur über einzelne Abtheilungen haben. Die Präcentoren hatten keine Aufsicht, sondern mußten vielleicht ebenfalls nur bey einzelnen Abtheilungen des Chors vorsingen. Die Succentoren sangen jenen nach und die Concentoren sangen mit[125]). Alle diese Bediente mußten auf verschiedene Weise zur Erfüllung der dem Obercantor (er mag nun Protopsaltes, Primicerius oder anders genannt worden seyn) auferlegten Pflichten beytragen.

Die Vorschriften, nach welchen der Kirchengesang eingerichtet werden sollte, wurden daher stets dem Obercantor gegeben, welcher sodann für die gehörige Mitwirkung seiner Untergebenen sorgen mußte. So lange sie noch bloße Vorsänger waren, konnten sie ohne Vorwissen des Bischoffs, bloß auf den Befehl des Presbyters angenommen werden, und der Presbyter brauchte bloß zu ihnen zu sagen: Siehe zu, daß du das, was du mit dem Munde singst, von Herzen glaubest, und

122) Psalmis et hymnis cum oratis Deum, hoc versetur in corde, quod profertur in voce. *Psallendi mos Augustinensium* in *Rod. Hospiniani* Lib. VI. de Monachis etc. pag. 376.

123) Et nolite cantare nisi quod legitis esse cantandum. Quod autem non ita scriptum est, ut cantetur, non cantetur. *Loc. Cit.*

124) *Anton. Bellotte* ritus ecclesiae Laudunensis &c. pag. 379.

125) In arte musica, seu disciplina Cantorum, tria sunt officiorum genera: Praecentor scilicet, Succentor et Concentor; quorum primus vocem praemittit in cantu, Succentor canendo subsequenter respondet, Concentor vero dicitur qui consonat. *Bellotte* loc. cit. pag. 735.

und was du von Herzen glaubest, mit der That beweisest[126]). Diese Art von Einsetzung war auch Schuld daran, daß die Cantoren oder Vorsänger anfänglich nicht unter die geistlichen Orden gerechnet wurden[127]), ob sie gleich in der Folge der Zeit sehr häufig zu den ansehnlichsten Bischöfthümern gelangten.

Von der innern Beschaffenheit des Kirchengesangs und von den verschiedenen Gattungen desselben.

§. 72.

Bey so mannigfaltigen Veranstaltungen zur besten Einrichtung des Kirchengesangs, und bey dem fast allgemeinen Eifer, womit er nach und nach in allen christlichen Kirchen aufgenommen wurde, kann man sich der Frage nicht enthalten, wie denn nun dieser Gesang eigentlich seiner innern Einrichtung nach, das heißt: in musikalischer Rücksicht beschaffen gewesen seyn möge? Wer aber weiß, auf wie mancherley Art ein Text mit Tönen begleitet werden kann, daß diese Begleitung syllabisch, melismatisch, mit und ohne Rhythmus möglich ist, der vielen Stufen, die zwischen dem Ton der bloßen Rede und dem Tone, der zu einer eigentlichen Melodie erfordert wird, liegen, noch nicht einmal zu gedenken, der wird auch leicht die Bemerkung machen können, daß es keine leichte Aufgabe sey, eine solche Frage bestimmt zu beantworten. In der That, schon in der bloßen Rede liegt eine gewisse Art von Gesang verborgen, wie Cicero sehr richtig bemerkt hat[128]). Die alten Musiklehrer rechneten daher schon diese in der Rede liegende Melodie mit zum musikalischen Gesange. So sagt Bryennius in seinem von Wallis herausgegebenen Werke: Es giebt zwey Arten des Gesangs oder der Melodie, die eine ist diejenige, deren die gewöhnliche Art zu sprechen fähig ist, und die andere der musikalische Gesang[129]). Das bloße Steigen und Fallen der Stimme, nach Veranlassung der in einer Rede vorkommenden Accente hielt man also schon für eine Art des Gesangs. Die alten Sprach- und Declamations-Lehrer sind sämmtlich eben derselben Meinung, und wir können aus ihren hinterlassenen Werken mit dem höchsten Grad von Wahrscheinlichkeit schließen, daß sowohl bey den Griechen als Römern die meisten Gedichte mit keiner andern als mit dieser Art von Gesang gesungen worden sind. Ich rede von den meisten, denn alle, und die, welche zum Chorgesang bestimmt waren, konnten nicht so gesungen werden. Von dieser ersten Stufe bis zu dem, was wir gegenwärtig Gesang oder Melodie nennen, ist aber noch ein langer Weg. Das bloße Erheben und Fallen der Stimme auf einem und eben demselben Tone kann sich durch so viele Grade den abgemessenen Intervallen des eigentlichen Gesanges nähern, kann

126) Psalmistae, id est Cantores, possunt absque scientia Episcopi, sola jussione Presbyteri, officium suscipere cantandi, dante eis presbytero, vel potius Episcopo Antiphonarium in manus, et dicente sibi, vide ut quod ore cantatis, corde credatis; et quod corde creditis, operibus probetis. *Concil. Carthagin.* IV. (vom Jahr 398.) Can. 10. et *Ordo Romanus.*

127) Quia vero quilibet de choro sola jussione Presbyteri potest officio Psalmistae fungi, psallere scilicet sive cantare, in numero graduum ecclesiae Psalmistas non ponimus. *Gillebertus* Lunicensis Episcopus *de usu ecclesiastico.*

128) Est in dicendo etiam quidam cantus obscurior: — ipsa enim natura, quasi modularetur hominum orationem, in omni verbo posuit acutam vocem, nec una plus, nec a postrema syllaba citra tertiam, quo magis naturam ducem ad aurium voluptatem sequatur industria. *De Orat.*

129) Est autem melos, id est cantus aliud sermocinale, aliud musicum. Lib. III. Cap. 10. de Melopoeia.

durch allmählich verminderte oder vermehrte Beobachtung rhythmischer Verhältnisse, auch durch Beschleunigung oder Verzögerung dessen, was wir in der musikalischen Kunstsprache Bewegung nennen, so mannigfaltig werden, und in allen diesen Graden eine Art von Gesang bleiben, die gefällt, rührt, reitzt, und zu mancherley Zwecken brauchbar ist. Welche von diesen vielen möglichen Gesangarten werden nun die Christen der ersten Jahrhunderte zu ihrem Kirchengesang gewählt haben? Werden sie sich an einer bloßen Cantillation begnügt, oder auch noch außer ihr sich eines auf bestimmte Intervallen und geordnete Tonleitern gegründeten Gesangs bedient haben? —

Zur gründlichen Beantwortung dieser Fragen müssen vor allem zwey Hauptverschiedenheiten im Gesange der christlichen Kirche aus den ersten 6 Jahrhunderten näher untersucht werden, nehmlich der so genannte Ambrosianische, und der einige Jahrhunderte später eingeführte Gregorianische Gesang. Beyde Arten haben ihren Nahmen bis auf unsere Zeiten erhalten. Es ist daher gewiß der Mühe werth, das wahre Wesen dieser beyden Gesangsarten so genau kennen zu lernen, als es unter den jetzigen Umständen, und nach einer Entfernung von 12 bis 14 Jahrhunderten nur immer möglich seyn kann. Wir reden zuerst von dem Ambrosianischen Gesang.

§. 73.

Der Ambrosianische Kirchengesang hat, wie schon §. 57. bemerkt worden, auf Veranlassung der Kaiserin Justina zu Mayland, wo Ambrosius Bischoff war, im Jahr 386 seinen Ursprung genommen. Die Zeugnisse hierüber, die sich bey den Lebensbeschreibern des Ambrosius finden, sind folgende: Als Ambrosius auf Befehl der Justina den Arianern eine gewisse Kirche nicht überlassen wollte, schickte sie Soldaten dahin; ließ die Kirche besetzen, und befahl, keine Katholiken hinein zu lassen. Gott wußte aber die Herzen der Soldaten so zu lenken, daß sie nicht nur jedermann hinein ließen, sondern sich auch selbst gemeinschaftlich mit dem Volke für den katholischen Glauben erklärten. In dieser Zeit wurden die Antiphonen, Hymnen und Vigilien zuerst in die Mayländische Kirche eingeführt. Diese andächtige Feyerlichkeit dauert noch bis auf den heutigen Tag nicht nur in eben derselben Kirche, sondern auch fast in allen abendländischen Provinzen [130]). Die Benediktiner, welche die Lebensumstände des Ambrosius aus dessen Werken gezogen haben, erzählen diese Begebenheit zwar etwas verändert, kommen aber doch in der Hauptsache mit dem Paulinus überein. Sie sagen: „Ambrosius habe sich mit einem Theil der Katholiken in die Kirche eingeschlossen, und in dieser allgemeinen Noth, außer andern Trostmitteln sich auch des Gesanges bedient. Hierzu wählte er die Hymnen auf die Dreyeinigkeit, die er selbst verfertigt hatte. Das ganze Volk sang diese Hymnen mit so großer Andacht und innerer Rührung, daß viele dabey sich der Thränen nicht enthalten konnten. Augustinus, der ein Augenzeuge dieser Begebenheiten war,

130) — Exercitus etiam armatus ad custodiendas fores Ecclesiae est directus, ut nemo auderet catholicam Ecclesiam ingredi. Sed Dominus qui de adversariis suis ecclesiae suae triumphos donare consuevit, ad ecclesiae suae munimentum militum corda convertit, ut aversis scutis ecclesiae fores servarent, nec egredi dimitterent sed ingredi ecclesiam plebem catholicam minime prohiberent. Sed ne hoc satis erat missis militibus, nisi etiam pro catholica fide cum plebe pariter acclamarent. Hoc in tempore primum antiphonae, hymni, ac vigiliae in ecclesia Mediolanensi celebrari coeperunt. Cuius celebritatis devotio usque in hodiernum diem non solum in eadem ecclesia, verum per omnes pene occidentis provincias manet. *Paulini* vita S. Ambrosii, Nr. 13.

sagt (Confess. lib. IX. cap. 6. u. 7.) nachdem er von seiner Mutter gesprochen hatte, von sich selbst: Quantum flevi in hymnis et canticis suave sonantis ecclesiae tuae commotus acriter? Daß die Art und Weise dieser Gesänge in der abendländischen Kirche noch nicht gewöhnlich war, bezeugt Augustinus am angeführten Orte mit folgenden Worten: Tunc hymni et psalmi ut canerentur, secundum morem orientalium partium institutum est, et ex illo in hodiernum retentum, multis jam et paene omnibus gregibus tuis et per cetera orbis imitantibus "[131]). Zu beklagen ist nur, daß die Verfasser dieser Lebensbeschreibung am Ende ihrer Nachricht selbst gestehen müssen, es sey nicht zu bestimmen, was für eine Art von Gesang man unter der Ambrosianischen Psalmodie und Hymnodie eigentlich zu verstehen habe, und noch mehr muß man beklagen, daß sie es nicht für zuträglich gehalten haben, diese Sache umständlicher zu entwickeln[132]). Diesen Nachrichten zu Folge scheint demnach die erste Eigenschaft des Ambrosianischen Gesangs darin zu bestehen, daß er nach morgenländischer Art eingerichtet war, nehmlich so, daß er vom ganzen Volke mitgesungen werden konnte, da vorher in den Italiänischen Kirchen nur einzelne Personen, oder auch vielleicht nur die Cleriker zu singen pflegten[133]). Daß Chrysostomus eine ähnliche Einrichtung unter ähnlichen Umständen zu Konstantinopel gemacht habe, ist schon §. 59. angeführt.

Augustinus erzählt (Confess. Lib. X.) insbesondere vom h. Anastasius, er habe die Psalmen in seiner Kirche mit so mäßiger Stimme singen lassen, daß sie der bloßen Rede näher als einem Gesange kamen[134]). Dieß war aber nach der Meinung des h. Isidors eine allgemeine Regel in den ersten Jahrhunderten der christlichen Kirche[135]). Es kann zwar seyn, daß Isidor das was Augustinus nur vom Athanasius sagt, auf die ganze christliche Kirche angewendet habe, ohne zu bedenken, daß in verschiedenen Jahrhunderten nach der jedesmaligen Verfassung der Kirche, auch verschiedene Regeln im Gesange müssen beobachtet worden seyn. Denn Augustinus redet selbst hin und wieder in seinen Werken von den verschiedenen Gewohnheiten, welche mehrere Kirchen in verschiedenen Gegenden beym Gesang der Psalmen und Hymnen gehabt haben. Wäre aber auch diese Regel des Athanasius in den ersten Jahrhunderten allgemein befolgt worden, so ging sie doch immer nur einzelne Sänger an, und konnte vom Ambrosius wahrscheinlich nicht auf den allgemeinen Gesang des Volks angewendet werden. Denn ein Gesang, der so wenig musikalischen Ton hat, daß er der Rede ganz nahe kommt, ist, genau genommen, nichts als eine gewisse Art von Declamation, womit keine ganze Gemeinde in Uebereinstimmung zu bringen ist. Was von mehrern Personen zugleich gesungen werden soll, muß wenigstens aus bestimmten musikalischen Intervallen bestehen, die sich bey dem bloß deklamatorischen Vortrag eines Psalms oder Hymnus kaum denken lassen. Sind es eintönige Collekten und Responsorien gewesen, wie wir sie noch in unsern Zeiten hören können, so können sie freylich vom ganzen Volke mitgesungen werden; aber woher soll sodann der süße wohlklingende Gesang entstehen, von welchem Augustinus so gerührt wurde, und bey welchem sich viele Glieder aus der Gemeinde des Ambrosius der Thränen nicht enthalten konnten?

131) Vita S. Ambrosii, ex ejus potissimum scriptis collecta &c. Nr. 74. in Opp. Ambrosii Tom. II.

132) Verum tamen quod Psalmodiae atque Hymnodiae genus hic intelligendum, non satis constat inter auctores: neque etiam hujus loci est operosius id explorare. *Ibid.*

133) — Sed id (Ambros.) tantum curasse, ut secundum morem Patrum orientalium psalmi atque hymni a populo etiam canerentur; cum antea a singulis singuli, vel certe a solis Clericis apud Italos recitati fuissent. *Mabillon.* de cursu Gallic. pag. 381.

134) Qui tam modico flexu vocis faciebat sonare lectorem psalmi, ut pronuntianti vicinior esset, quam canenti.

135) Primitiva autem ecclesia ita psallebat, ut modico flexu vocis faceret psallentem resonare: ita, ut pronuntianti vicinior esset, quam psallenti. De Offic. cap. 7.

§. 74.

Es ist daher die Meinung der meisten Schriftsteller, die etwas über den Ambrosianischen Gesang geschrieben haben, er sey ein wahrer Gesang im eigentlich musikalischen Verstande dieses Worts, nicht aber bloß eine gewisse Art von Deklamation oder Halbgesang, wie er vorher in Italien üblich war, gewesen, und habe nicht nur eine rhythmische Einrichtung, sondern auch bestimmte Tonarten gehabt, nach deren Grenzen und Umfang sich die verschiedenen Melodien richten mußten. Eustachius a. S. Ubaldo[136], der ein besonderes Werk über den Ambrosianischen Gesang geschrieben hat, sagt ausdrücklich, Ambrosius habe nicht den Wechselgesang und den allgemeinen Volksgesang, sondern vielmehr den modulirten, das heißt: den eigentlich musikalischen Gesang in die Mayländische Kirche zuerst eingeführt, der zuvor in der abendländischen Kirche ungewöhnlich war. Dieser Gesang wurde bey den Alten Cantus harmonicus genannt, weil er bestimmte Intervallen, und daraus zusammen gesetzte Tonleitern hatte, deren der deklamatorische Gesang nicht bedurfte. Mit ihm war der Cantus rhythmicus oder metricus verbunden, so daß also durch diese harmonische und rhythmische Einrichtung eine Art von Gesang entstehen mußte, die derjenigen Art, die wir in unsern Zeiten kennen, wenigstens einiger Maßen ähnlich seyn konnte. Daß der Ambrosianische Gesang von solcher Art gewesen seyn müsse, erhellt auch daraus, daß es eine morgenländische Art von Gesang war, die nach den besten Zeugnissen ebenfalls eine harmonische (im Sinn der Alten bedeutete Harmonie nie etwas andres, als das was wir jetzt unter Melodie verstehen) und rhythmische Einrichtung hatte. Sehr merkwürdig ist eine hierher gehörige Stelle aus dem Gerontico des Pambo, welches Gerbert in seiner Ausgabe der alten Schriftsteller de Musica sacra T. I. hat abdrucken lassen. Pambo war Abt eines Klostes in Nitrien. Einer seiner Mönche ging einst nach Alexandrien, und hörte daselbst den Kirchengesang, den er von dem in seiner Wüste üblichen so verschieden fand, daß er bey seiner Zurückkunft desfalls in folgende Klagen gegen seinen Abt ausbrach: „In ignavia transfigimus dies nostros in eremo ista; neque canones, aut troparia canimus. Adveniens enim Alexandriam, vidi ordinem ecclesiae quomodo psallunt, ac multo sum affectus moerore, eo quod nos canones, et troparia non canimus." *Canones* sind eigentlich Hymnen bey den Griechen gewesen, die ihren Nahmen von den Canonarchen (eine Art von Obercantoren) bekommen haben, welche den übrigen Sängern vorschrieben, wie und in welcher Ordnung sie gesungen werden sollten; *Troparia* aber sind nach den wahrscheinlichsten Meinungen gewisse Melodien, die zwischen den Hymnen abgesungen wurden. Vielleicht waren sie bey den Griechen eben das, was die Tropi bey den Lateinern gewesen sind. Im Mittelalter gab man den Tropis sogar mit den Modis einerley Bedeutung[137]. Man sieht also aus dieser Stelle wenigstens so viel, daß der Kirchengesang in Alexandrien grade in eben dem Zeitraum, in welchem Ambrosius gelebt hat, schon ein modulirter, und wahrscheinlich nach bestimmten Tonarten eingerichteter Gesang war.

§. 75.

Die rhythmische und metrische Beschaffenheit des Ambrosianischen Gesangs läßt sich eben so wahrscheinlich erweisen, als die melodische Beschaffenheit desselben. Schon allein der Umstand, daß

136) Disquisitio de Cantu a D. Ambrosio in Mediolanensem ecclesiam introducto. Mediolani, 16[illegible]5.

137) *Martini* beweist sogar, daß das Wort *Tropus* alle 8 Kirchentöne bedeutet habe. Ich denke, es wird so zu verstehen seyn, daß jeder einzelne Kirchenton ein Tropus gewesen sey. S. Storia della Mus. T. I. pag. 386.

Ambrosius selbst Hymnen in verschiedenen Versmaßen verfertigt hat, kann Veranlassung zum Gebrauch des musikalischen Rhythmus in den dazu verfertigten Melodien gegeben haben. Außerdem sind aber auch noch manche Zeugnisse von spätern Schriftstellern vorhanden, woraus man wenigstens sehen kann, daß die Ambrosianischen Gesänge viele Jahrhunderte hindurch für rhythmisch gehalten worden sind. Guido von Arezzo, aus dem Anfang des eilften Jahrhunderts, dessen Stimme hierin schon etwas gelten kann, weil er sich nach dem Geiste seines Zeitalters vorzüglich um die musikalischen Wissenschaften verdient gemacht hat, handelt in seinem Microlog (Cap. XV.) de commoda componenda modulatione, und darin auch von den rhythmischen Gesetzen, nach welchen eine Melodie den Versen angepaßt werden soll, so wie endlich von den Neumis (Neuma ist das ungefähr, was wir jetzt unter Melisma verstehen) oder zusammengezogenen Noten, deren zwey oder mehrere auf eine einzige Sylbe gesungen oder auch nur ein einziges auf mehrere Sylben vertheilt werden kann [138]). Hierbey bemerkt er, daß alle Neumá veränderlich sind, indem einige in einerley Ton, andere aber in verschiedenen Tönen anfangen, nach der unterschiedenen Beschaffenheit der Höhe und Tiefe. Ferner, daß fast alle Unterschiede auf den Haupt- oder Schlußton oder einen verwandten Ton hinauslaufen, daß daher bisweilen eben derselbe Ton, welcher die meisten oder viele Neumas schließt, sie auch anfangen könne. Dieß finde ein Lehrbegieriger beym Ambrosius. Diejenigen Gesänge, worin die angeführten Unterschiede nicht beobachtet werden, nennt er prosaische Gesänge, bey welchen es nicht darauf ankommt, wenn auch größere und kleinere Theile ohne gehörige Auswahl unter einander kommen, so wie es in der Prosa geschieht [139]). Metrische Gesänge nennt er diejenigen, die so gesungen werden, als wenn die Füße der Verse gleichsam scandirt würden. Und zu dieser Art rechnet er die Ambrosianischen, deren einige wahrscheinlich unverfälscht bis in sein Zeitalter sich erhalten haben mögen. Denn das, was er in der angeführten Stelle davon sagt, setzt eine Kenntniß derselben voraus. Noch deutlicher bezeugt die rhythmische Beschaffenheit der Ambrosianischen Gesänge ein etwas jüngerer Schriftsteller über die Musik, nehmlich Johannes, der von den Musiklehrern des funfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts fast allgemein für den Papst, den XXIIsten dieses Namens gehalten wird. In seinem Werk von der Musik, welches ebenfalls in der Gerbertschen Sammlung abgedruckt ist, führt das 19te Kapitel die Ueberschrift: Quae sit optima modulandi forma. Nachdem in diesem Kapitel mehrere Arten zu moduliren angegeben sind, wird

138) Die Bedeutung des Worts Neuma ist außerordentlich mannigfaltig. Es wird erstlich für eine kleine Reihe von Tönen genommen, die wir eine melismatische Figur nennen. Sodann bedeutet es die Kunst, einen Gesang in Noten zu bringen. Wenigstens braucht es der Erklärer des Hugo von Reutlingen in diesem Sinn. Denn er sagt: — et specialiter S. Gregorius et Ambrosius cantum musicalem, quo tam Latini quam Alamanni, cum caeteris linguarum diversarum nationibus, utuntur in divino officio, in duo volumina librorum, videlicet in Antiphonarium et Graduale collegit, dictavit, et *neumavit seu notavit*. S. Flores Mus. omnis cantus Gregoriani, in Proem. Ferner bedeutet es eine Pause (Franchinus Gafor. Mus. Pract. Lib. I. Cap. 8.) ein Komma, wodurch verschiedene Sätze im Text unterschieden werden, ein Schlußzeichen, und noch mancherley mehr. Die große Verschiedenheit der Bedeutung, die man diesem Neuma, so wie mehrern andern Wörtern im Mittelalter gegeben hat, beweist augenscheinlich, wie dunkel und unberichtigt die Begriffe von musikalischen Dingen überhaupt gewesen seyn müssen.

139) Item aliquando una syllaba unam vel plures habeat neumas, aliquando una neuma plures dividatur in syllabas. Variabantur hae vel omnes neumae, cum alias ab eadem voce incipiant, alias de dissimilibus secundum laxationis et acuminis varias qualitates. Item ut ad principalem vocem, id est, finalem, vel si quam affinem ejus pro ipsa elegerint, pene omnes distinctiones currant, et eadem aliquando vox, quae terminat neumas omnes, vel plures distinctiones finiat, aliquando et incipiat; sicut apud Ambrosium curiosus invenire poterit. Sunt vero quasi prosaici cantus, qui haec minus observant &c.

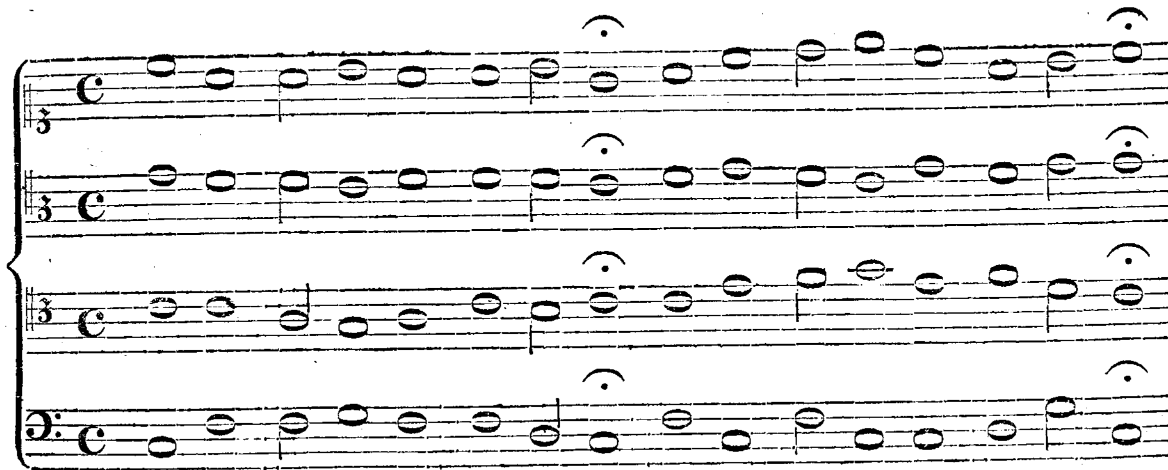
zum Beschluß gesagt: „Es giebt auch noch andere sehr zierliche Arten zu moduliren, die aber, um dem Leser nicht langweilig zu werden, nicht alle beschrieben zu werden brauchen. Solche Gesänge nennen aber die Musici accurat, weil ihre Verfertigung viele Sorgfalt erfordert. Sie nennen sie auch metrische Gesänge, weil sie wie die Metra nach gewissen Gesetzen abgemessen werden, von welcher Art die Ambrosianischen sind [140]).

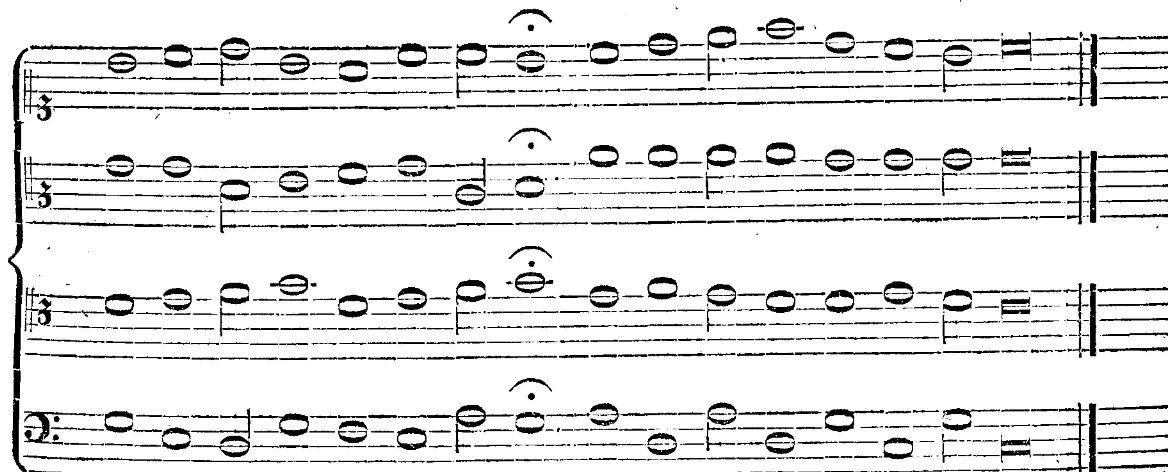
Was die metrische Beschaffenheit der Ambrosianischen Gesänge betrifft, so können wir uns allenfalls noch in unsern Tagen vielleicht einen ganz richtigen Begriff davon machen. Nicht nur die Hymnen des Ambrosius sind noch vorhanden, sondern wir kennen auch die Regeln der Metrik aus den Zeiten desselben. Man muß sich indessen nicht vorstellen, daß es mit dem metrischen Gesang des Ambrosius eine solche Bewandtniß gehabt habe, wie mit dem unsrigen, der nicht bloß metrisch, sondern auch (im eigentlichen Sinn des Worts) rhythmisch ist. Metrisch heißt eigentlich nur das Verhältniß der einzelnen Sylben unter sich, in so fern aus ihnen sogenannte Pedes gebildet werden; Rhythmus aber begreift nicht nur das Verhältniß mehrerer Füße, sondern auch ganzer Reihen von Füßen unter sich. Von diesem Rhythmus scheint man wenigstens in musikalischem Verstande, zu den Zeiten des Ambrosius keinen Gebrauch gemacht zu haben; denn alles das was wir davon wissen, beweist, daß man bloß lange und kurze Sylben unterschieden, und die lange genau noch einmal so lang als die kurze gemacht hat. Man ist dadurch so sehr an das Sylbenmaß der Verse gebunden worden, daß das, was wir Rhythmus, oder ein gewisses Verhältniß von gleichen Takten, woraus so genannte Sectionalzeilen entstehen, nennen, sehr wahrscheinlich so wenig bey den Lateinern Statt fand, als es, wie wir fast gewiß wissen, bey den Griechen Statt gefunden hat. Es ist also bey dem Ambrosianischen Gesange nur von kurzen und langen Sylben die Rede, auf welche ebenfalls nur zweyerley Arten von Tönen, nehmlich lange und noch einmal so kurze können gesungen worden seyn. Kurz, das was wir Takt, oder ein gleiches Verhältniß aller Theile eines ganzen Gesangs nennen, haben die Alten nach unserer Art weder gekannt, noch gehabt. Damit sich der Leser doch einen kleinen Begriff davon machen kann, wie etwa ein metrischer Gesang des Ambrosius geklungen haben könne, wollen wir hier eine kleine Probe einrücken, wie man noch im funfzehnten und im Anfang des sechszehnten Jahrhunderts einen lateinischen Hymnus scandirt und componirt hat. Man würde vielleicht nicht sehr irren, wenn man glaubte, daß diese und verschiedene andere Proben, die uns von dieser Art noch übrig sind, ihren Ursprung lediglich dem metrischen Gesang des Ambrosius zu verdanken haben. Denn daß sich die Art des Ambrosianischen Gesangs bis ins funfzehnte und sechszehnte Jahrhundert in Andenken erhalten hat, sieht man gar zu deutlich aus den Vergleichungen, welche die musikalischen Schriftsteller aus den gedachten Jahrhunderten zwischen ihr und der Gregorianischen machen. Diese Fortpflanzung wird um so begreiflicher, wenn man bedenkt, daß die Ambrosianische Singart nicht nur von einigen katholischen Ordensgesellschaften angenommen worden, in welchen einmal eingeführte Dinge gewöhnlich von langer Dauer sind, sondern daß sie auch nach den Zeugnissen vieler Schriftsteller in Mayland selbst viele Jahrhunderte hindurch fortgedauert haben soll. Unter solchen Umständen kann ein richtiger Begriff von ihr leicht auf die musikalischen Schriftsteller des 15. und 16ten Jahrhunderts gekommen seyn, und sie entweder selbst, oder andere zu ihrer Zeit lebende Compo-

140) Sunt et aliae modulandi species quam plurimae egregiae, quas omnes, ne taedium potius quam doctrinam lectoribus ingeramus, enarrare non oportet. Cantus autem hujusmodi musici accuratos vocant, quod in eorum compositione cura adhibeatur. Hos etiam metricos per similitudinem appellant, quod more metrorum certis legibus dimetiantur, *ut sunt Ambrosiani. Joannis Cottonis* Musica in der Gerbertschen Sammlung, B. 2. S. 255.

nisten veranlaßt haben, etwas ähnliches hervor zu bringen. Die Probe von welcher hier die Rede ist, hat den berühmten Johann Cochläus aus Nürnberg zum Verfasser, der an den zu seiner Zeit herrschenden Religionsstreitigkeiten sehr vielen Antheil nahm, und nebenher ein vortrefflicher Musikkenner gewesen seyn muß. Sie steht in dessen Tetrachordum musices, und ist im Jahr 1512. zu Nürnberg gedruckt. Cochläus selbst war der Meinung, seine Composition sey nach alter Art eingerichtet, denn er sagt ausdrücklich davon: Jucundum tamen est, carmen melo conjungere, *antiquitatisque simulacrum referre.*

Melos Jambicum.





Wenn man die um der Seltenheit Willen hier beygefügte Harmonie wegnimmt, und sich bloß an die oberste Stimme hält, so hat man eine Art von Choral, der nur wenig von den Chorälen unterschieden ist, die noch jetzt in unsern Kirchen gebräuchlich sind. Außer diesem Gesang im Jambischen Sylbenmaß worin nur kurze und noch einmal so lange Noten gebraucht worden sind, hat Cochläus aber auch gewagt, einen andern Gesang im Sapphischen Versmaß zu setzen, worin er dreyerley Notengattungen gebraucht, wenigstens zu gebrauchen scheint. Denn genau genommen entsteht hier die dritte Notengattung nur durch den der halben Taktnote beygefügten Punkt, wodurch die folgende um die Hälfte kürzer wird. Da aber die zweyte von zwey gleichen Noten schon an sich innerlich kurz ist, so hätte dieser Punkt und die dadurch nothwendig gewordene dritte Notengattung, nehmlich die Achtelnote allenfalls eben so gut wegbleiben können. Doch giebt diese dritte Notengattung dem Gesang allerdings eine etwas lebhaftere Bewegung, als er ohne sie haben würde. Der Leser mag es selbst aus der Probe beurtheilen.

Melos Sapphicum.

Ut queant la-xis re-so-na-re fi-bris, mi-ra ge-sto-rum fa-mu-li

tu-o-rum, sol-ve pollu-ti la-bi-i re-a-tum Sancte Jo-an-nes.

In

In Marpurgs Anleitung zur Singkomposition S. 153. werden einige ähnliche, aber ein halbes Jahrhundert jüngere Gesänge in Phaläcischen und Sapphischen Versen nach der Komposition des Luc. Lossius vom Jahr 1565. angeführt, die mit den hier gegebenen Proben verglichen zu werden verdienen. Man sieht daraus, daß ein halbes Jahrhundert noch keine Fortschritte wenigstens in der Behandlung der Harmonie bewirken konnte, denn beyde Arten sind in dieser Rücksicht einander so ähnlich, wie ein Ey dem andern. Den Mangel des Semitonii bey Schlußfällen in der Melodie haben sie ebenfalls mit einander gemein. Man muß daran gewöhnt seyn, wenn man solche Gänge schön finden soll, so wie unsere Vorfahren daran gewöhnt waren. Indessen muß man doch gestehen, daß das, was diese Gesänge für unsere Zeiten weniger genießbar macht, hauptsächlich in der ungeschickten und schwerfälligen Behandlung der Harmonie liegt, welche Cochläus und Lossius hinzu gefügt haben. Wenn man diese davon nimmt, sie bloß als einstimmige Melodien betrachtet, und ihnen allenfalls durch Abtheilung in abgesonderte Takte einen höhern Grad von Deutlichkeit giebt, so wird nicht nur der Mangel des Semitonii bey den Schlußfällen erträglich, (dessen Nothwendigkeit sich ohnehin hauptsächlich auf die harmonische Begleitung gründet,) sondern man könnte sie überhaupt als ganz sangbare Melodien gelten lassen. Eine kleine Probe mit der Melodie auf, ut queant laxis, wird meine Meinung deutlicher machen. Diese würde auf solche Weise folgende Gestalt bekommen:

Ut queant la - xis re - so - na - re fi - bris, mi - ra ge - sto - rum

fa - mu - li tu - o - rum sol - ve pol - lu - ti la - bi - i re - a - tum

San - cte Jo - an - nes.

Ob man sie gleich auch unter dieser Gestalt noch immer nicht schön nennen kann, so ist sie doch wenigstens nun erträglicher, und wenn die metrischen Gesänge des Ambrosius nur von einer solchen oder ähnlichen Beschaffenheit gewesen wären, so wollten und könnten wir es seinen Zeitverwandten nicht verdenken, daß sie sie schön gefunden, und sich nach ihrer Art herzlich daran erbouet haben. Uebrigens verdient hier noch bemerkt zu werden, daß Cochläus dem Ambrosianischen Gesang weit günstiger gewesen zu seyn scheint, als dem Gregorianischen. Denn wenn er im zweyten Theil seines Tetrachords von der Choralmusik spricht, und dabey anmerkt, daß sie auch Musica Gregoriana von ihrem Erfinder Gregorius genannt werde, setzt er hinzu: Verum sanctus Ambrosius pro magna parte hanc quoque ipsam elaboravit praesertim in suavioribus modis. Hinc religiosorum cantus, haud inepte a plerisque Ambrosianus nominatur.

Man kann also als wahrscheinlich annehmen, daß der Gesang des Ambrosius eine metrische Einrichtung gehabt haben müsse, theils nach den darüber beygebrachten Zeugnissen, theils auch, weil der metrische Gesang überhaupt in den Morgenländern üblich war, aus welchen Ambrosius seine Art hergeholt hatte. Auch bey den Therapeuten wie schon §. 48. angeführt ist, war der Gesang von metrischer Art. Also von dieser Beschaffenheit des Ambrosianischen Gesangs könnte man sich allenfalls eine ziemlich deutliche Vorstellung machen. Weit größere Schwierigkeiten finden sich aber, wenn man gerne wissen will, wie denn nun die harmonische Einrichtung desselben gewesen sey. Kein alter Schriftsteller sagt uns hierüber etwas. Augustinus, der uns die beste Nachricht davon hätte geben können, weil er den Ambrosianischen Gesang selbst gehört hat, und von der Schönheit und Wirkung desselben so sehr eingenommen war, beobachtet gerade bey dieser Hauptsache ein tiefes Stillschweigen. Etwas spätere Schriftsteller, z. B. Boethius und Cassiodor reden in ihren musikalischen Werken zwar von solchen Materien, die auf die harmonische Beschaffenheit eines Gesangs Bezug haben; allein sie haben nichts davon auf den Kirchengesang, sondern alles auf die damalige weltliche Musik angewendet, die von jenem gar sehr verschieden seyn muß. Daher besteht nun alles, was man jetzt von dieser harmonischen Einrichtung des Ambrosianischen Gesangs sagen kann, entweder aus Vermuthungen, oder Meinungen, die sich durch Tradition bis in die neuern Jahrhunderte fortgepflanzt zu haben scheinen.

§. 76.

Das erste Erforderniß einer Melodie, wenn sie harmonisch beschaffen seyn soll, besteht darin, daß sie nach gewissen Tonreihen, deren einzelne Töne unter sich verwandt sind, eingerichtet seyn muß. Solche Tonreihen wurden bey den Alten, so wie auch noch in unsern Tagen geschieht, Tonarten, Modi rc. genannt. Die Kunst, die sämmtlich vorhandenen einzelnen Töne in solche von einander verschiedene Tonreihen zu ordnen, so daß jede deutliche Kennzeichen ihres Unterschieds und eigenen Charakters an sich trug, ist von jeher mit großen Schwierigkeiten verbunden gewesen. Die alleräl testen Tonreihen dieser Art bestanden nur aus drey oder vier Tönen; die viertönigen wurden Tetrachorde genannt, und man gewöhnte sich so an diese kleinen Tonreihen, daß man sie noch spät im Mittelalter zur Ein- und Abtheilung ungleich vollständigerer Tonreihen angewendet findet. Nachher theilte man sie nach Pentachorden und Hexachorden, so lange bis endlich alles in ein einziges Ganzes gefaßt worden, und unsere Heptachorde und Octochorde entstanden sind. Von allen diesen Dingen konnte Ambrosius keine andere Begriffe haben, als solche, welche von den Griechen nach Italien gekommen waren, deren Lehre von den Tonarten aber so verwickelt war, daß sie noch bis auf den heutigen Tag, der häufigen Untersuchungen ungeachtet, die durch viele Jahrhunderte hindurch darüber angestellt worden sind, von uns kaum recht begriffen werden kann. Dennoch ist es die natürlichste Vermuthung, daß Ambrosius die Griechischen Tonarten gebraucht haben müsse, weil überhaupt alle Italiänische Musik Griechischen Ursprungs war. Dahin gehen nun auch die meisten Meinungen, jedoch mit der Einschränkung, daß Ambrosius eine Auswahl unter den Griechischen Tonarten getroffen, und nur eine kleine Anzahl derselben angenommen habe, nehmlich folgende vier:

1) Die Dorische von D — d.
2) Die Phrygische von E — e.
3) Die Aeolische von F — f.
4) Die Myrolidische von G — g.

Diese vier Tonarten sind sämmtlich in der diatonischen Leiter, nehmlich c-d-e-f-g-a-h-c. oder a-h-c-d-e-f-g-a. enthalten, folglich bloß diatonisch, und leiden nie die Einmischung eines fremden Semitonii, man mag anfangen, in welchem Tone man will. Dennoch würden diese vier Tonarten folgende Ordnung der einzelnen darin enthaltenen Intervallen haben:

Die erste Tonart:		d. e. f. g. a. h. c. d.
Die zweyte	—	e. f. g. a. h. c. d. e.
Die dritte	—	f. g. a. h. c. d. e. f.
Die vierte	—	g. a. h. c. d. e. f. g.

so daß also die Sitze der natürlichen Semitonien in der ersten Tonart auf der zweyten und sechsten; in der zweyten auf der ersten und fünften; in der dritten auf der vierten und siebenden; und endlich in der vierten Tonart auf der dritten und sechsten Stufe zu suchen wären. Von den Griechischen Mönchen bekamen diese Tonarten die Namen Protus (πρῶτος) Deuterus (δεύτερος) Tritus (τρίτος), und Tetrardus (τέτρατος), die weiter nichts bedeuten, als der erste, zweyte, dritte und vierte; man kann aus diesen Benennungen, die in der Folge auch in der Römischen Kirche angenommen wurden, und sich lange darin erhalten haben, zugleich einen neuen, vielleicht den allerstärksten Beweis hernehmen, daß überhaupt die Kirchentöne nicht bloß die vier Ambrosianischen, sondern auch die übrigen vier, sie mögen nun hinzu gethan seyn, von wem sie wollen, Griechischen Ursprungs waren. Was sonst noch über die Verschiedenheiten und charakteristischen Merkmale der Ambrosianischen Tonarten zu sagen ist, wird hernach erörtert werden, wenn erst von den Gregorianischen Tonarten die Rede seyn wird.

Eine sehr sonderbare Behauptung des Athan. Kircher verdient hier noch angeführt zu werden, nach welcher Boethius dem Beyspiel der Griechen und besonders des Pythagoras gemäß, ein musikalisches System von 2 vollen Octaven festgesetzt haben soll. Dieses sollen Ambrosius und Augustinus von ihm angenommen haben[141]). Ambrosius und Augustinus lebten am Ende des vierten und im Anfang des fünften Jahrhunderts, Boethius aber erst zwischen 470 und 524; wie können nun jene von diesem etwas angenommen haben? Eben so sonderbar ist, wenn dieser Schriftsteller die Choralmusik in die Boethianische, Gregorianische und Guidonianische eintheilt[142]). Boethius hat sich nie mit der Choralmusik beschäftigt, und zur Zeit des Guido war der Kirchengesang schon Jahrhunderte lang eingerichtet.

§ 77.

Ob Ambrosius seine Melodien auch habe aufschreiben, das heißt: in eine Art von Noten setzen können, ist völlig ungewiß, jedoch nicht ganz unwahrscheinlich. Da seine Tonarten Griechischen Ursprungs waren, so wird er vermuthlich auch die Griechische Notenschrift, in so weit er ihrer zu seinem Zweck bedurfte, angenommen haben. Die Sache kann auch für einen so kleinen Umfang von Tönen so schwer nicht gewesen seyn, weil es dabey nur auf die Andeutung der Höhe und Tiefe der Töne ankam, nicht aber auch auf das Maß oder die Dauer derselben, die schon durch das Versmaß bestimmt war. Daß noch in vielen Bibliotheken Abschriften von dem Ambrosianischen Antiphonario und Psalterio aufbewahrt werden, die mit einer Art von musikalischen Noten versehen

141) Boethius Graecos et Pythagoram imitatus, in Monochordo 15 divisiones (id est intra Dis diapason maximum systema) constituit, quem inter Latinos SS. Ambrosius et Augustinus secuti sunt. Musurgia, Lib. V. cap. 3. pag. 216.

142) Dividitur (Musica plana) in Boëtianum, Gregorianum et Guidonianam. Ibid.

sind, leidet keinen Zweifel, und wird von vielen glaubwürdigen Schriftstellern bestätigt. Da aber, wie wir durch Zeugnisse wissen, besonders in den Zeiten Carls des Gr. der Ambrosianische Gesang verdrängt werden sollte, um den Gregorianischen desto allgemeiner zu machen, so mögen wohl die ursprünglichen Tonzeichen, deren sich Ambrosius bediente, verloren gegangen, und seine Melodien bloß im Gedächtniß seiner Anhänger erhalten worden seyn. Es wird hieraus wahrscheinlich, daß die in den noch vorhandenen Ambrosianischen Gesangbüchern befindlichen Tonzeichen erst später hinzu gekommen, und nur aus dem Gedächtnisse beygefügt worden sind. Von ihrer eigentlichen Beschaffenheit läßt sich also nichts gewisses bestimmen.

Vom Gregorianischen Kirchengesang.

§. 78.

Viele musikalische Schriftsteller sind der Meinung, der Kirchengesang sey zu den Zeiten des Ambrosius so sehr einfach und schlecht gewesen [143]) daß Gregorius nach seiner Erhebung auf den päpstlichen Stuhl, hauptsächlich dadurch bewogen worden, ihm eine verbesserte Einrichtung zu geben. Dieß ist nun zwar, wie wir im Vorhergehenden gesehen haben, nach höchster Wahrscheinlichkeit der Fall nicht gewesen; aber man hat Ursache zu glauben, daß der Ambrosianische Gesang auf eine andere Art ausgeartet sey, (wozu seine innere Einrichtung und vorzüglich die metrische Beschaffenheit desselben die nächste Veranlassung gegeben zu haben scheint,) und daß diese Ausartung der Grund gewesen seyn kann, warum Gregorius bewogen wurde, eine Aenderung damit vorzunehmen. Die metrische Einrichtung brachte den Ambrosianischen Gesang der damals üblichen weltlichen Musik zu nahe, und gab wahrscheinlich eben dadurch zugleich Veranlassung zur Einführung gewisser Zierlichkeiten, da man der Feyerlichkeit des Kirchengesangs nicht für anständig hielt. Wenigstens sind die Klagen gerade über diese Art von Ausartung bey den Schriftstellern jener Zeiten häufig genug zu finden. Selbst Eustachius a St. Ubaldo, der zwar dem ursprünglichen noch unverfälschten Gesang des Ambrosius die Gerechtigkeit widerfahren läßt, daß er den Regeln eines anständigen Kirchengesangs gemäß eingerichtet gewesen sey, klagt dennoch über die Mißbräuche, die man dabey mit den allzu süßen Stimmen gemacht habe [144]). Solche Umstände konnten schon hinreichen, den Gregorius zu einer Aenderung des damaligen Kirchengesangs zu bewegen.

Johannes Diakonus erzählt diese Sache in seiner Lebensbeschreibung mit folgenden Worten: Deinde in Domo Domini, more sapientissimi Salomonis, propter musicae compunctionem dulcedinis, Antiphonarium centonem Cantorum studiosissimus nimis utiliter compilavit: scholam quoque Cantorum, quae hactenus eisdem institutionibus in sancta Romana Ecclesia modulatur, constituit &c. [145]). In der Lebensbeschreibung Gregors von einem Ungenannten, die beym Canisius (Tom. II. P. III. pag. 258. Edit. Basn.) abgedruckt ist, heißt es: Deinde propter musicae

143) Sine ulla modorum signorumque temporis aut mensurae distinctione. *Geo. Falck*, idea boni Cantoris, in der Zuneigungsschrift.

144) Sancti quoque Ambrosii, prudentissimi in hac arte *Symphonia* nequaquam ab hac discordat regula, nisi in quibus eam nimium delicatarum vocum pervertit lascivia. Experimento namque didicimus, quod plurimi dissoluti mente huiusmodi voces habentes, nullum pene cantum secundum veritatis regulam, sed magis secundum propriam voluntatem pronuntiant, maxime inanis gloriae cupidi. De qualibus dicitur, quia ignorata musica de cantore joculatorem facit. Disquis. II. Nr. 530.

145) S. Gregorii Papae vita, Lib. II. Nr. 6. in Opp. S. Gregorii, Tom. IV. pag. 47.

dulcedinem, antiphonarium aliumque cantum, tam in die, quam in nocte per annum canendum composuit, ordinavit atque constituit. Sigebertus Gemblacens. setzt noch hinzu, daß Gregorius sein Antiphonarium nach der regelmäßigen musikalischen Modulation eingerichtet habe [146]). Am ausführlichsten erzählt der Erklärer des Hugo von Reutlingen (in Prooemio), was Gregorius bey der Sache gethan haben soll. Post incarnationem Christi (sagt er) plures Doctores S. Ecclesiae, et specialiter B. Ambrosius et S. Gregorius Papa cantum musicalem ad laudem Dei et Sanctorum multiformem dictaverunt. Magis tamen Gregorius varium cantum musicalem quo tam Latini quam Alemanni cum caeteris linguarum diversarum nationibus utuntur in divino officio, in duo volumina librorum, videlicet in Antiphonarium et Graduale collegit, dictavit et *neumavit seu notavit*. Nach diesen Erzählungen hat also Gregorius sein Antiphonarium gesammelt, geordnet, nach der musikalischen Modulation eingerichtet, neue Gesänge eingeschaltet, und zuletzt alles in Noten gesetzt, folglich fünferley dabey verrichtet.

Daß lange vor den Zeiten Gregors schon Sammlungen solcher Kirchengesänge vorhanden waren, deren sich die Cantoren bedienten, leidet wohl keinen Zweifel, weil der Gesang überhaupt lange vor Gregor in der Römischen Kirche schon eingeführt war [147]). Wenn also das Antiphonarium der Römischen Kirche überhaupt das Gregorianische genannt wird, so ist damit nicht gesagt, daß Gregor alles, was darin enthalten ist, selbst gemacht, sondern daß er nur unter den schon vorhandenen Gesängen die besten ausgesucht, geordnet, und einige neue hinzu gesetzt habe [148]). Eben dieser Meinung ist auch Le Beuf, welcher ausdrücklich sagt, Gregorius habe sein Antiphonarium nur compilirt, das heißt: er habe die Melodien überall aufgesucht, und sie zusammen in einem Band vereinigt. Dieß sey der wahre Sinn des Worts Centonizare [149]) dessen sich Johannes Diak. im Leben Gregors bedient. Da man sowohl in der Lateinischen als Griechischen Kirche lange vor Gregor gesungen, so habe Gregorius von allen den schon vorhandenen Melodien, diejenigen ausgewählt, welche ihm am besten gefielen, und so die Sammlung zusammen gebracht, welche man Antiphonarium centonem genannt habe. Die Grundlage dazu sey der alte Griechische Gesang nach Griechischen musikalischen Grundsätzen gewesen. Es könne seyn, daß dieser Griechische Gesang in Italien mit der Zeit nach dem Landesgeschmack verschiedene Veränderungen erlitten habe; der h. Papst habe daher verbessert, hinzu gesetzt und verändert. Mit Einem Wort, ob er gleich nichts dabey gethan, als die Gesänge in eine neue Ordnung zu bringen, so habe doch die Sammlung den Namen des Gregorianischen Gesangs bekommen [150]).

146) — quod Antiphonarium regulari musica modulatione centonizavit. — — De Scriptoribus ecclesiasticis.

147) Pro indubio haberi debet, aliquam olim fuisse ante S. Gregorii tempora Antiphonarum et Responsorium collectionem, quae usui esset Ecclesiae Cantoribus. Ut enim antiquior est S. Gregorio Antiphonarum et Responsoriorum usus in ecclesia Romana, ita par est credere, ante illum extitisse Responsoriales et Antiphonarios. Idem porro S. Pontifex sicut vetustum codicem Sacramentorum (quem Gelasianum postea appellaverunt) in unum librum abbreviavit ad usum praecipue publicarum Stationum ecclesiae Romanae, qui Sacramentarium Gregorianum passim est vocatus, ita et libros Antiphonarios et Responsoriales recensuit, ac ordine meliore disposuit. *Jos. Mar. Thomasius* (unter dem Namen *Cari*) Responsorialia et Antiphonaria Roman. eccl. a S. Gregorio M. disposita &c. in der Präfation pag. 44. und 45.

148) — Quod non ita intelligendum est, quasi Antiphona composuerit omnia, quae in eo leguntur, sed quod ea recensuerit, distinxerit, ordinaverit, novaque veteribus addiderit. *P. Pagi* Brev. Pontif. Tom. I. in vita S. Gregorii M. Nro. 67. pag. 372.

149) *Centonizare*, ex variis libris describere, excerpere. *Du Cange* Glossar. med. et inf. Latinit.

150) Traité historique sur le Chant eccles. Chap. 3.

Diesen Gregorianischen Gesang nannte man auch Cantum planum oder firmum, weil er nur einstimmig und in lauter Noten von gleichem Werth fortschritt, ferner Cantum Choralem, weil er im Chor und vom Chor gesungen wurde, und endlich Cantum Romanum, weil er in Rom zuerst eingeführt und von dort aus, theils durch die Bemühungen Gregors selbst, theils auch durch verschiedene nachfolgende Päpste im ganzen Occident verbreitet und fortgepflanzt wurde.

§. 79.

Das erste was diesen Gregorianischen Gesang merkwürdig macht und ihn von den früher vorhandenen Singarten wahrscheinlich am meisten unterscheidet, ist das völlig gleiche Verhältniß, in welchem alle seine Töne gesungen werden, so, daß weder Rhythmus noch Metrum dabey zu beobachten ist. Man kann nicht läugnen, daß dieser Umstand dem Gregorianischen Gesang eine eigene Art von Feyerlichkeit giebt, und ihn zu seiner eigentlichen, ursprünglichen Bestimmung, nach welcher er von ganzen Gemeinden gesungen werden sollte, vorzüglich geschickt macht. Die Vereinigung einer großen Menge von Stimmen macht eine so große Masse von Ton aus, daß sie fast eben so wenig wie jede andere große Masse in bestimmten, abgemessenen Zeiträumen fortbewegt werden kann. Gregorius scheint daher die Sache sehr richtig beurtheilt zu haben, wenn er geglaubt hat, sein Gesang könne bey einer ganz unmetrischen Einrichtung am besten von jedermann, er möchte nun musikalisch oder unmusikalisch seyn, gesungen werden. Hätte Gregor seiner Singart durch eine solche Einrichtung nicht eine so allgemeine Brauchbarkeit zu geben gewußt, so wäre sie vielleicht nicht so verbreitet worden, und bis auf unsere Zeiten gekommen. Sie hat nun schon volle zwölf Jahrhunderte gedauert, und wird wahrscheinlich so lange fortdauern, als Religionsübungen und allgemeine religiöse Gesänge unter den Menschen fortdauern werden. Schon diese lange Dauer der Gregorianischen Singart allein ist ein Merkmal, daß sie die wahren zu einem allgemeinen Volksgesang erforderlichen Eigenschaften in sich haben müsse, wenn es sich auch nicht aus der Natur der Sache darthun und begreiflich machen ließe. Was sich durch so viele Jahrhunderte, und gerade durch solche, in welchen in der Kunst, zu welcher es gerechnet werden muß, die mannigfaltigsten Veränderungen und Verbesserungen gemacht worden sind, unverändert erhalten kann, muß einen unzerstörbaren Werth in sich haben, muß beynahe wie die Natur selbst allen neuerungssüchtigen Eingriffen der Menschen Widerstand leisten können. Und so ist es auch. Der einfache, plane und feste Gesang Gregors ist als Gesang für große Versammlungen seiner Natur nach der einzig brauchbare, ungleich brauchbarer als der metrische Gesang des Ambrosius, oder jede andere ähnlich eingerichtete Singart. Man kann daher unter solchen Umständen der Meinung des berühmten Rousseau unmöglich beypflichten, nach welcher er behauptet, daß Gregor, oder wer sonst ein ähnliches vor ihm gethan haben mag, der damals vorhandenen Griechischen Musik mit dem Rhythmus zugleich ihre größte Kraft genommen habe [151]). Doch ist Rousseau noch so billig, zuzugeben, daß dessen ungeachtet der Gregorianische Gesang, so entstellt er, auch durch den Verlust des Rhyth-

151) Les Chrétiens s'étant saisis de la Musique dans l'état où ils la trouverent, lui ôterent encore la plus grande force qui lui étoit restée; sçavoir, celle du Rhythme et du Mètre, lorsque, des vers auxquels elle avoit toujours été appliquée, ils la transporterent à la prose des Livres Sacrés, ou à je ne sais quelle barbare Poësie, pire pour la Musique que la prose même. Alors l'une des deux parties constitutives s'evanouit, et le Chant se trainant, uniformément et sans aucune espece de mesure, de Notes en Notes presque égales, perdit avec sa marche rhythmique et cadencée toute l'energie qu'il en recevoit. *Dict. de Mus. Art. Plain Chant.*

nus geworden sey, immer noch ein sehr schätzbares Ueberbleibsel der alten Griechischen Musik bleibe, welches man den neuern unfeyerlichen und geschmacklosen Singarten, die man in einige Kirchen einzuführen versucht habe, weit vorziehen müsse [152]). Weit unrichtiger beurtheilt ihn Rameau; zwar nicht an sich selbst, sondern nur in so ferne er geeigenschaftet ist, eine vollständige Harmonie nacheuerer Art anzunehmen; man sieht aber doch, daß er den Choralgesang für eine kraft- und geschmacklose Sache, es auch für unmöglich, ja sogar für eine Bemühung einfältiger Menschen hielt, eine gute, oder nur erträgliche Harmonie damit verbinden zu wollen [153]). Das ist eben so merkwürdig und zu bewundern, daß dieser einfache, unmetrische Gesang schon an sich so feyerlich und kraftvoll, in der Verbindung mit einer zweckmäßigen Harmonie nicht nur nichts von seinen guten Eigenschaften verliert, sondern sogar noch feyerlicher und kraftvoller für diejenigen wird, die einige musikalische Bildung haben. Aber es gehört ein besserer Harmonist dazu als Rameau war, um diesem Gesang seine gehörige Harmonie zu geben, insbesondere aber ist dazu eine genaue Kenntniß der alten Tonarten erforderlich, die in unsern Tagen mit nicht geringer Schwierigkeit verbunden ist.

§. 80.

Diese Tonarten sind der zweyte Punkt, welcher bey dem Gregorianischen Gesang in Betracht kommen muß. Man ist fast allgemein der Meinung, Gregor habe den vier Ambrosianischen Tonarten vier andere beygefügt, und sie mit einander in eine solche Verbindung gesetzt, wie ungefähr in unsern Zeiten der Dux und Comes in eine Fuge mit einander verbunden sind. Ohne Zweifel ist diese Einrichtung in unsern Fugen aus den alten Tonarten und aus den Verhältnissen, in welchen die Gregorianischen gegen die Ambrosianischen standen, hergenommen worden, in so weit sie sich auf neuere Jahrhunderte fortgepflanzt haben; aber es beweist noch nicht, daß Gregorius diese Einrichtung wirklich selbst gemacht habe, so wie man überhaupt nicht mit Gewißheit darthun kann daß zu Gregors Zeiten schon acht Tonarten gebraucht worden sind. Eben der Erklärer des Hugo von Reutlingen, welcher schon einige Male angeführt worden ist, und welcher insbesondere über den Gregorianischen Gesang geschrieben hat, macht sowohl das, was Ambrosius in Rücksicht auf die Tonarten gethan haben soll, als auch die nachherige dem Gregorius zugeschriebene Vermehrung derselben wenigstens zweifelhaft. Nach ihm sind die vier ersten Tonarten von den Griechen (nicht vom Ambrosius) zuerst erfunden und authentische Tonarten genannt worden. Noch hatten Gregorius und Ambrosius ihren Gesang nicht eingerichtet, dessen sich jetzt die Kirche bedient. Da also die neuern Musiker (versteht er unter den neuern Musikern den Ambrosius und Gregorius?) sahen, daß die vier alten Tonarten nicht hinreichend waren, alle Arten von Gesängen damit gehörig zu unterscheiden, fügten

152) Ce Chant, tel qu'il subsiste encore aujourd'hui, est un reste bien defiguré, mais bien precieux, de l'ancienne Musique Grecque, la quelle, après avoir passé par les mains des barbares, n'a pu perdre encore toutes ses premieres beautés. Il lui en reste assez pour etre de beaucoup préférable, meme dans l'état ou il est actuellement, et pour l'usage auquel il est destiné, à ces Musiques efféminées et théatrales, ou maussades et plates, qu'on y substitue en quelques Eglises, sans gravité, sans goût, sans convenance, et sans respect pour le lieu qu'on ose ainsi profaner. *Ibid.*

153) — Je veux parler du Plain-Chant de Eglise, qui subsistoit long-tems avant lui (es ist von Zarlino die Rede) et qu'il est bien difficile de reformer, par rapport à l'usage ou à la dépense, quoiqu'il ne convienne à l'Harmonie, que dans les Tons conformes au Systême parfait: aussi ne voyons nous que des gens sans goût, pleins des regles de ces Anciens, dont le vrai sens leur est inconnu qui s'attachent vainement à former une bonne et agréable Harmonie sur ces sortes de Chants. *Traité de l'Harmonie*, pag. 147.

sie den ersten noch vier andere bey, und nannten sie plagalische Tonarten [154]). Man sieht hieraus wenigstens so viel, daß die Sache sehr ungewiß ist, und sich vielleicht bloß auf alte Sagen gründet, eine Meinung, die noch sehr durch den allerdings sonderbaren Umstand bestätigt zu werden scheint, daß in allen auf uns gekommenen Werken des Ambrosius und Gregorius auch nicht ein einziges Wort über diese Materie vorkommt. Die Lebensbeschreiber beyder erzählen bloß, daß der Kirchengesang von ihnen eingerichtet und verbessert worden, von dem aber was sie eigentlich dabey gethan haben, herrscht sowohl bey ihnen als in den Werken des Ambrosius und Gregorius selbst das tiefste Stillschweigen.

§. 81.

So zweifelhaft und ungewiß indessen diese die Einführung der Tonarten betreffende Sache immer seyn mag, so ist doch nun einmal der Glaube daran so allgemein geworden, daß es fast eine Nothwendigkeit ist, mitzuglauben, was so allgemein geglaubt wird. Wir halten uns dahero bloß an die Sache, unbekümmert ob die Erfindung und erste Einrichtung derselben nach der strengsten Wahrheit den oft genannten beyden Kirchenlehrern zugeschrieben werden könne oder nicht, und nehmen demnach als ausgemacht an, daß Gregorius den Ambrosianischen vier Tonarten noch vier andere beygefügt habe. Die wahre Beschaffenheit dieser Tonarten, die sich durch das ganze Mittelalter hindurch erhalten haben, deren Kenntniß auch noch in unsern Zeiten in Rücksicht auf Choralgesang und Kirchenmusik unentbehrlich ist, verdient nun näher beschrieben zu werden.

Es ist schon gesagt worden, daß die vier Ambrosianischen Tonarten aus den Tönen

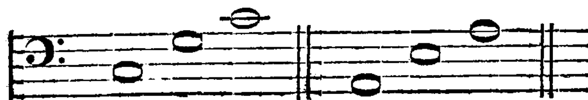
D — d.
E — e.
F — f.
G — g.

bestanden haben sollen, und daß die darin enthaltenen Intervallen oder Klangstufen sämmtlich diatonischen Geschlechts waren. Die vier neuen Tonarten des Gregorius waren ebenfalls diatonischen Geschlechts, und hatten alle Intervallen mit den ersten gemein, nur wurden sie in Rücksicht auf den Anfang, die Mitte und das Ende anders behandelt. Unter diesen Umständen können, genau genommen, und in Rücksicht der Intervallenverhältnisse die acht Tonarten wirklich nur auf vier zurückgeführt werden, wie auch wirklich einige der ältern Musiklehrer schon selbst gethan haben. So sagt, z. B. *Alcuinus* oder Albinus aus dem achten Jahrhundert, daß die plagalischen Tonarten nur Theile von den authentischen sind, und im Ganzen nicht von ihnen

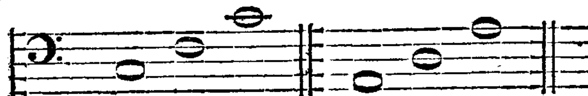
154) Nota quod tantum quatuor toni a Graecis primo et principaliter erant adinventi, hi videlicet, protos, deuteros seu deutrius, tritus et thetrardus. Haec enim nomina Graeca ipsi Graeci ipsi imponebant. Hos autem tonos authentos, id est, digniores appellaverunt. Cantus enim, qui tunc temporis habebatur, eisdem quatuor tonis proprie poterat attribui. Nondum enim B. Gregorius cantum Gradualis et Antiphonarii, nec S. Ambrosius suum dictaverunt cantum, quibus cantibus nunc S. Mater Ecclesia utitur. Moderni itaque Musici videntes praedictos quatuor tonos minus posse sufficere ad omne genus cantus discernendum, quatuor alios praedictis quatuor addiderunt, quos plagales seu subjugales sive servos seu discipulos praefatorum quatuor vocaverunt, quemlibet praedictorum tonorum in duos distiguendo seu scindendo, ut protum in primum et secundum, deuterum in tertium et quartum, tritum in quintum et sextum, thetrardum in septimum et octavum &c. *Flores mus. omnis cant. Gregoriani*, Cap. IV. de tonis.

nen abweichen; ferner, daß sie nur deßwegen inferiores genannt werden, weil ihr Ton tiefer ist als der Ton der authentischen [155]).

Der Hauptunterschied der authentischen und plagalischen Tonarten besteht zunächst in der so genannten harmonischen und arithmetischen Theilung der Octave. Harmonisch heißt diese Theilung, wenn die Quinte über dem Grundton, arithmetisch aber, wenn die Quarte unter dem Grundton liegt. So ist z. B. folgende Theilung



harmonisch; die folgende aber

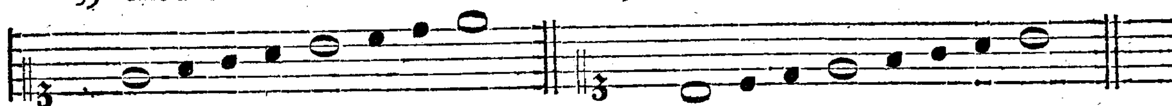


arithmetisch. In der harmonischen Theilung liegt also die Quinte zwischen dem tiefsten und höchsten Ton; in der arithmetischen aber die Quarte. Diejenigen Tonarten nun, welche harmonisch getheilt sind, werden authentische, die arithmetisch getheilten aber plagalische genannt. Die sämmtlichen acht Kirchentöne würden also in Noten folgendes Ansehen haben:

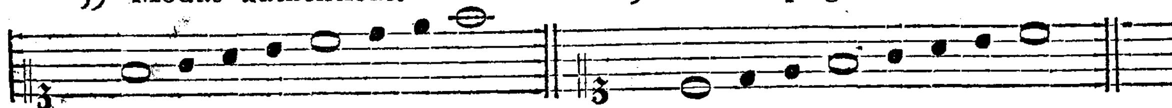
1) Modus authenticus. 2) Modus plagalis.



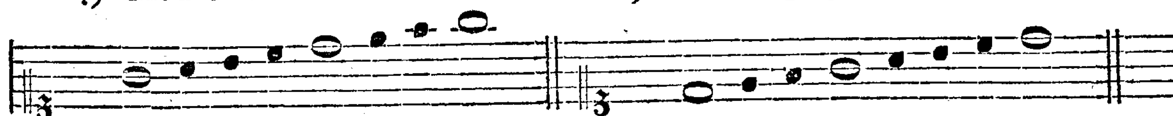
3) Modus authenticus. 4) Modus plagalis.



5) Modus authenticus. 6) Modus plagalis.



7) Modus authenticus. 8) Modus plagalis.



155) *Plagii* (*πλάγιοι obliqui seu laterales*) coniuncte dicuntur omnes quatuor. Quod nomen significare dicitur pars sive inferiores eorum (*authenticor.*) quia videlicet quaedam partes sunt eorum, dum ab eis ex toto non recedunt; et inferiores, quia sonus eorum pressior est, quam superiorum. *Gerberti SS. eccles. de Mus. Vol. I.*

In alten Choralnoten haben diese Modi oder Tropi folgendes Ansehen, wobey aber zur Vermeidung unnöthiger Weitläuftigkeit nur die Haupttöne angegeben sind:



Man kann sich kaum eine Vorstellung davon machen, wie viele sonderbare Schwierigkeiten nach und nach in die Lehre von diesen alten Tonarten gebracht worden sind, die anfänglich vielleicht ganz einfach und leicht von einander zu unterscheiden waren. Die richtige Kenntniß unserer neuern Tonarten macht zwar den Anfängern in der Musik ebenfalls einige Schwierigkeiten; aber gegen die Schwierigkeiten, die mit der Kenntniß der alten verbunden sind, können sie gar nicht verglichen werden. Die nächste Veranlassung mag wohl die große Aehnlichkeit dazu gegeben haben, in welcher jeder plagalische Ton gegen seinen authentischen steht. Hierdurch scheinen sich die Melodien beyder Tonarten so nahe gekommen zu seyn, daß man nicht genau zu unterscheiden wußte, welche eigentlich authentisch oder welche plagalisch sey. Eine andere Schwierigkeit entstand dadurch, daß man den einmal angenommenen Umfang einiger Tonarten bisweilen zu überschreiten verstattete, wodurch es abermals zweifelhaft und ungewiß wurde, wohin eine solche Melodie zu rechnen sey. Ueberhaupt hatte man in jenen dunkeln Jahrhunderten, in welcher so viele Verwirrung in die Lehre von den Tonarten gebracht worden ist, noch viel zu wenig Vergleichungsmittel in seiner Gewalt, um wesentliche Unterschiede von den bloß zufälligen gehörig unterscheiden zu können. Daher gab jede anscheinende Veränderung Gelegenheit zu einer neuen Regel, so daß man bald so viele und noch mehrere Regeln bekam, als einzelne Töne in einer Tonart enthalten waren.

§. 82.

Die Hauptmerkmale, woran man diese Töne von einander unterscheiden suchte, lagen 1) in dem Anfang, der Mitte und dem Schluß, 2) in den verschiedenen Gattungen der Quarte, Quinte und Octave, und 3) in den so genannten Tropen. In Rücksicht auf die zu Nro. I. gehörigen Merkmale unterschied man zuförderst alle acht Tonarten in gerade und ungerade; diejenigen, welche in der Reihe auf die Zahlen 1. 3. 5. 7. fielen, nannte man ungerade, so wie hingegen die, welche auf die Zahlen 2. 4. 6. 8. fielen, gerade genannt wurden. Unter den ungeraden verstand man die authentischen und unter den geraden die plagalischen. Hiervon gab man die allgemeine Regel, die in folgendem Vers enthalten ist:

Vult descendere par, sed scandere vult modus impar.

das heißt: die geraden oder plagalischen fallen um eine Quarte unter und steigen nur eine Quinte über den Hauptton; die ungeraden oder authentischen hingegen steigen über ihren Grundton eine volle Octave. Hierbey ließ man aber schon eine Ausnahme machen, und gestattete bisweilen, daß auch der plagalische Ton, von seinem tiefsten Ton angerechnet, um eine Quinte beym Anfang steigen durfte [156]), wodurch er dann einem authentischen Ton so ähnlich wurde, daß man ihn ohne Anwendung anderer Hülfsmittel nicht mit Sicherheit unterscheiden konnte. Dieser Fall trat jedoch erst in spätern Jahrhunderten ein, in welchen die Zahl der acht Kirchentonarten bis auf zwölf vermehrt wurde, wodurch auch die Töne A — a. und C — c. einen authentischen und plagalischen Gebrauch erhielten, welche vorher ganz ausgeschlossen waren. Auch bey den authentischen Tönen wurden Ausnahmen verstattet, nach welchen der dritte nicht bloß um eine Quinte, sondern um eine Sexte steigen durfte. Die übrigen drey authentischen Töne mußten aber in ihren vorgeschriebenen Grenzen bleiben. Nicht minder ließ man der allgemeinen Regel zuwider, den zweyten und sechsten plagalischen Ton im Anfang durch Terzen, den vierten und achten aber durch Quarten steigen.

Die Unterscheidungs-Merkmale, wodurch die Alten ihre Tonarten aus der Mitte erkannten, sind aus dem Ambitus, (der auch Cursus genannt wurde) und aus der Repercussion genommen. Ambitus heißt überhaupt der Umfang aller Töne, die eine Stimme oder ein Instrument hervorbringen kann; insbesondere aber die Grenze, in welche eine Melodie oder Tonart eingeschlossen ist. Hier ist er nichts andres als eine Regel, nach welcher eine Melodie in der Höhe und Tiefe sich von ihrem Final- oder Schlußton zu entfernen hat. Nach einer angenommenen Regel soll jeder Ambitus einer Tonart eine Octave in sich begreifen. Derjenige Ton nun, welcher von seinem Grundton bis zur Octave steigt, ist authentisch; welcher aber nur eine Quinte in die Höhe, hingegen um eine Quarte unterwärts geht, ist plagalisch.

Diese Regel ist nicht nur mit der vorhergehenden, nach welcher man den Unterschied der Tonarten aus dem Anfang erkennen sollte, einerley, sondern auch zugleich eben so unzureichend, weil man hier eben so wie dort, Ausnahmen verstattet hat. Dieß war nach dem Ausdruck der Alten eine Licentia Musicorum, die sie ebenfalls, so wie ihre übrigen Regeln in einen Vers gebracht haben.

Est Octava Modi, cujuslibet Ambitus una
Quam tamen interdum superare licentia suevit.

Diese Licenz erstreckte sich nach und nach immer weiter. Der h. Bernhard erlaubte schon zu seiner Zeit, die Octave um zwey Töne zu überschreiten [157]), und nach ihm ist man allmählich immer weiter gegangen, wie man aus den musikalischen Lehrbüchern der neuern Jahrhunderte sehen kann. Indessen sind doch im Ambitus der Tonarten hauptsächlich folgende Ausnahmen von der allgemeinen Regel festgesetzt:

156) Verum haec non satis firma cognitio est: nam saepe etiam plagalis ad quintam ascendit &c. *Mus. pract. praecepta Euchar. Hoffmanni.* Hamburgi 1588 8.

157) Conceduntur autem cuique Tonorum non plus quam decem notae seu voces, in quibus cursum suum habeat. *S. Bernhardi Musica*, im Prolog. In dem *Tonale* eben dieses Verfassers, welches im zweyten Band der Gerbertschen Sammlung abgedruckt ist, wird auf die Frage: wie viele Töne in einem Gesang zuzulassen sind? ebenfalls die Zahl zehen angegeben: und dabey der Grund angeführt: Quia secundum dispositionem tonorum et Semitoniorum, quam habent musici, nullus cantus fieri potest in decem vocibus vel citra, qui notari non potest. Ideo non est necesse, ut usque ad incertitudinem illam infra vel supra cantus exeat. Man sieht hieraus, daß die Einschränkung auf zehen Töne wegfallen mußte, so bald man gelernt hatte, mehrere durch Noten oder Tonzeichen anzudeuten. Die Ursache des h. Bernhard war demnach bloß auf die Ungeschicklichkeit damaliger Zeiten gegründet, ein Grund der nicht länger haltbar seyn konnte, als die Ungeschicklichkeit dauerte.

1) Unter den authentischen Tönen darf der erste und siebente in der Tiefe einen ganzen Ton hinzu setzen; der dritte eine große Terz und der fünfte einen kleinen halben Ton unter der Octave.

2) Unter den plagalischen Tönen darf der zweyte (jedoch geschieht dieß selten) und der vierte, (welches desto öfterer geschieht) einen halben Ton in der Höhe hinzu setzen; der sechste und achte aber einen ganzen Ton ebenfalls in der Höhe.

Die Repercussion ist nach der Lehre der Alten in Rücksicht auf die Kirchentöne von der Repercussion in der Figuralmusik oder eigentlich in den Fugen, verschieden, und bedeutet hier nur solche in einer Tonart enthaltene Töne, die am häufigsten bey einer Melodie gebraucht oder am öftersten wiederholt werden [158]). Durch alle acht Kirchentöne werden

im ersten D — a. eine Quinte,
im zweyten D — f. eine Terz,
im dritten E — c. eine Sexte,
im vierten E — a. eine Quarte,
im fünften F — c. eine Quinte,
im sechsten F — a. eine Terz,
im siebenden G — d. eine Quinte, und
im achten G — c. eine Quarte

als solche Repercussionen angenommen. Die lieben Alten haben auch die Regeln dieser Repercussionen in Verse gebracht, die der Seltenheit wegen hier ein Plätzchen finden mögen:

Quisque intervallum proprium Modus obtinet, idque
Crebrius indigitat, quod repercussio dicta est:
Re, La; Primus amat, Re, Fa, canit arte Secundus.
Hoc supra Quartam Re, Sol, cui subjacet illud,
Tertius at Mi, Fa, sonat in diastemate Sextae
Quartus at hinc Mi, La, (sub Mi, Mi, scilicet) aptat.
Sic quoque per Quintam Fa, Fa, dat in Ordine Quintus,
Sextus habet Fa, La, promit tibi Septimus Ut, Sol.
Sub Quarta Re, Sol; sed contra vocibus Ut, Fa,
Utitur Octavus &c.

Am Ende werden die Tonarten aus den Final- oder Schlußtönen erkannt. Die dabey gegebene Regel ist eine der einfachsten, und kann, wenn ein Gesang regelmäßig eingerichtet ist, niemals trügen. Nach dieser Regel gehören die Gesänge, welche sich

1) im D — ersten und zweyten,
2) im E — dritten und vierten,
3) im F — fünften und sechsten,
4) im G — siebenten und achten,

endigen, zur

Tonart, so daß allemal ein authentischer und der ihm verwandte plagalische Ton einerley Schlußnote haben.

158) Repercussio et proprium intervallum, quod quilibet Tonus saepe repetit. *Euchar. Hoffmann, Mus. pract. Praecepta.*

Das zweyte Merkmal, aus welchem die Alten den Unterschied ihrer Tonarten erkannten, war von den Gattungen der Quarten, Quinten und Octaven hergenommen. Diese Gattungen der Intervallen wurden hauptsächlich durch die Lage des halben Tons unterschieden, der nach der Einrichtung der Alten nicht so wie bey uns in allen Tonarten einerley Stelle hatte. So stand er z. B. im ersten authentischen Ton:

D — e — f — g — a — h — c — d.

auf der zweyten und sechsten Stufe; in dem zweyten authentischen Ton aber:

E — f — g — a — h — c — d — e.

auf der ersten und fünften. Da nun diese Lage des halben Tons in allen acht Tönen verschieden ist, so entstanden daraus eben so verschiedene Gattungen von Quarten, Quinten und Octaven, die zugleich als Kennzeichen der verschiedenen Tonarten dienen konnten.

§. 83.

Alles dieses war aber zur Erkenntniß der Tonarten, und zu den mannigfaltigen Behandlungsarten derselben, die in der Kirche bey Psalmen, Hymnen, Antiphonen, Responsorien ꝛc. vorkamen, noch nicht hinreichend; man mußte sogar gewisse Formeln von Melodien entwerfen, die man Tropen nannte. Solcher Tropen waren über jeden Ton wiederum mehrere, bisweilen sogar vier bis fünf, die man ihrer Abweichungen wegen Differenzen nannte. Alle diese Dinge und noch viele andere, gehören aber bloß unter die Ausnahmen von einer Regel. So sind z. B. die Differenzen bloß dadurch entstanden, daß die Melodien der Psalmen, wahrscheinlich von unmusikalischen Sängern bald in einem bald in einem andern Ton geschlossen oder ausgehalten wurden. Daher sagen auch ältere Musiklehrer, daß diese Differenzen nicht wesentlich zur Erkenntniß der Tonarten erforderlich, sondern nur um der Ungeschickten willen erfunden worden sind. Johannes, ein musikalischer Schriftsteller, der schon oben angeführt ist, kann den Grund dieser Einrichtung gar nicht begreifen, findet ihn auch von niemand angeführt. Auch der h. Bernhard scheint nichts davon gehalten zu haben. Sie geben nur Veranlassung zu vielen Verwirrungen und Irrthümern [159]).

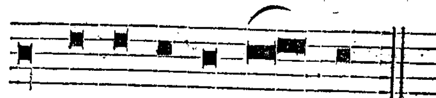
Diese Tropen mit ihren Differenzen sind nun zwar allerdings eine Erfindung, die nicht in die Zeiten Gregors gehört, von welchen hier hauptsächlich die Rede ist. Allein eines Theils haben die Alten wirklich schon vor Gregors Zeiten Tropen, wenigstens dem Namen nach gehabt; sollten sie daher auch nicht mit den nachher erfundenen ganz einerley seyn, so erfordert es doch die gute Ordnung, die Materie vom Gregorianischen Kirchengesang so viel möglich beysammen zu halten. Die Tropen, so wie sie uns von den musikalischen Schriftstellern sowohl des Mittelalters als der neuern Jahrhunderte überliefert worden sind, mögen dahero immer unter diejenigen Dinge gehören, von welchen Gregorius

159) Differentiae de Tonorum essentia non sunt, sed pro indoctis tantum, ut in diversis tonorum initiis facilius ordiantur, repertae. Inquit enim Pontifex (Joannes Cotton. wird hierunter verstanden, den man lange für den Papst Johann XXIII. gehalten hat) cap. 23. Ego nullam hujus rei caussam, nisi usum invenio: nec ab ullo Musicorum scriptam reperi. Neque D. Bernhardus multum approbare videtur. Multarum enim confusionum errorumque occasionem dant Differentiae. *Ornithoparchi Mus. activ. Micrologus, Lib. I. cap. 12.*

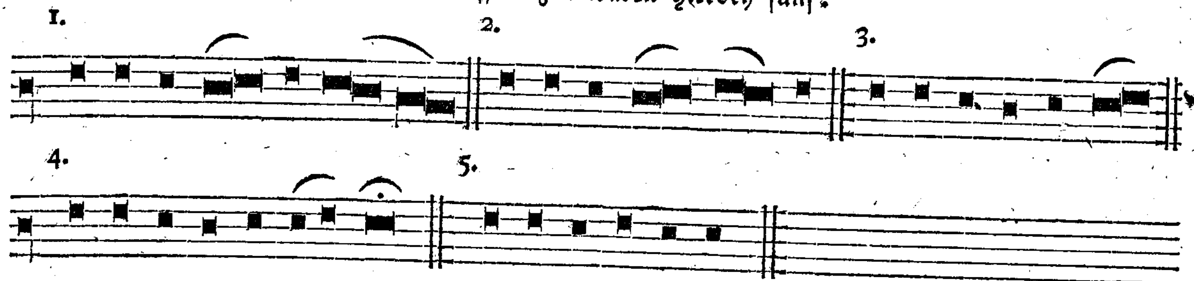
nichts gewußt hat; die ihm zugeschriebenen Töne haben doch die Veranlassung dazu gegeben, folglich kann auch das eine sowohl wie das andere hier im gehörigen Zusammenhang erklärt werden.

Alle acht Tonarten hatten ihre eigenen Tropen, einige nur einen, andere drey, vier bis fünf. In der Festsetzung derselben sind die Alten nicht minder witzig und sinnreich gewesen, als bey ihren schon angeführten versificirten Regeln; denn sie ließen diese Tropen nach Ordnung der Tonarten unter gewissen Sinnbildern auf einander folgen, z. B.

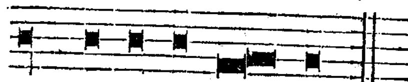
1) *Adam primus homo* deutete den Tropus des ersten Tons an:



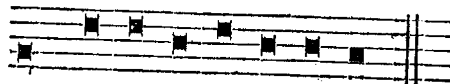
Der Differenzen waren hierbey fünf:



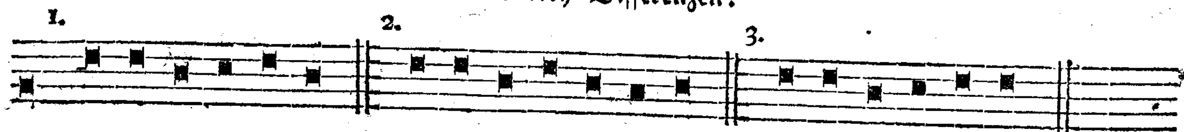
2) *Noe secundus*, des zweyten Tons: der ohne alle Differenz ist.



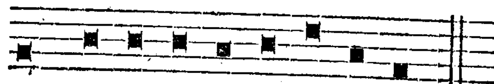
3) *Tertius Abraham*, des dritten Tons:



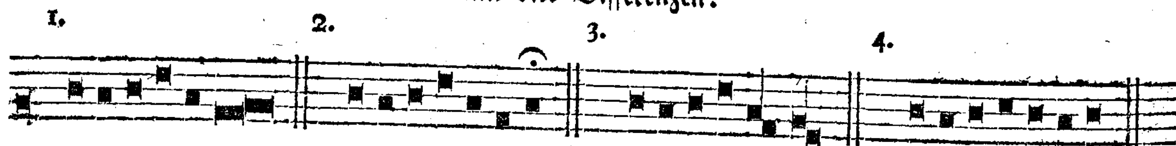
mit drey Differenzen:



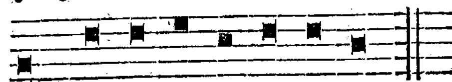
4) *Quatuor Evangelistae*, des vierten Tons:



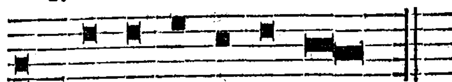
mit vier Differenzen:



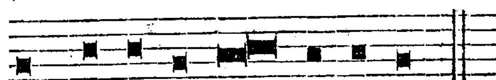
Quinque libri Mosis, des fünften Tons:



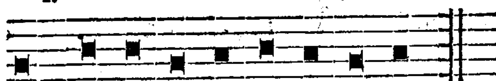
mit einer Differenz:



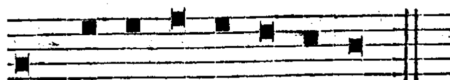
6) *Sex Hydriae positae*, des sechsten Tons:



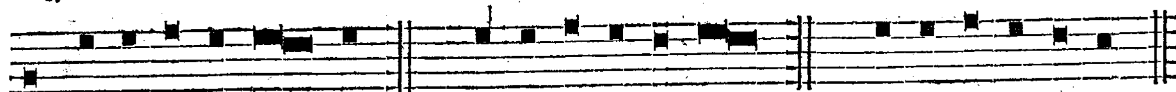
mit einer Differenz:

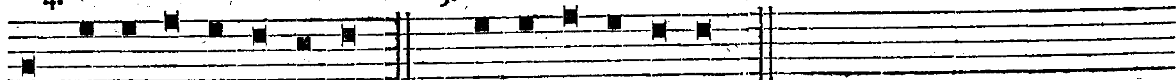


7) *Septem Scholae sunt artes*, des siebenten Tons:

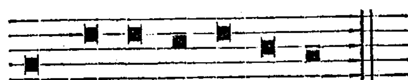


mit fünf Differenzen:

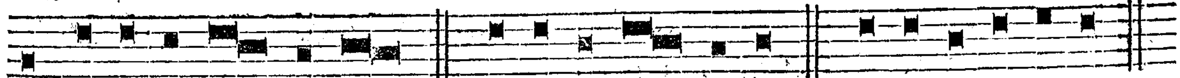




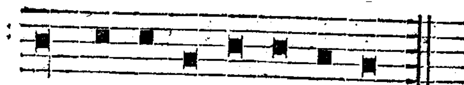
8) *Sed octo sunt partes*, des achten Tons:



mit drey Differenzen:

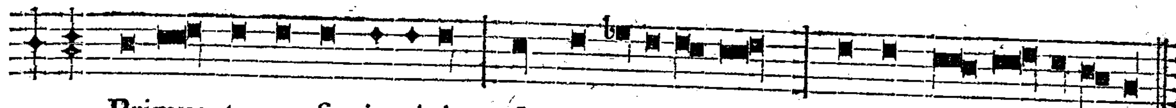


Endlich kommt noch ein *Tropus peregrinus* als neunte Tonart zum Vorschein, wobey aber des seltenen Gebrauchs wegen keine Differenzen Statt finden. Es ist folgender:

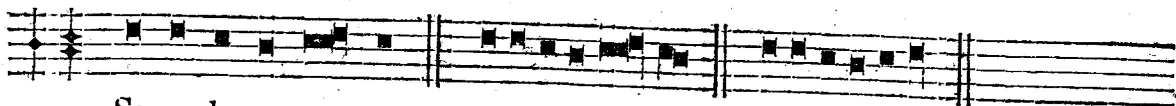


Diese Tropen wurden im Choralgesang auf dreyerley Art gebraucht, nehmlich in den Psalmen, Responsorien und so genannten Eingängen (introitus) wobey überall wieder sehr verschiedene Dinge zu bemerken waren. Die allerdeutlichste Vorstellung von allem, was wesentlich zur genauen Kenntniß und richtigen Behandlung aller acht Tonarten in Rücksicht auf ihren Anfang, ihre Mitte und ihre Schlüsse oder Schlußformeln, gehört, findet sich meines Erachtens beym Franchinus Gafor, in dessen musica practica von 1496, mit welcher wir hier den Beschluß dieser Materie machen wollen.

Tonus I.

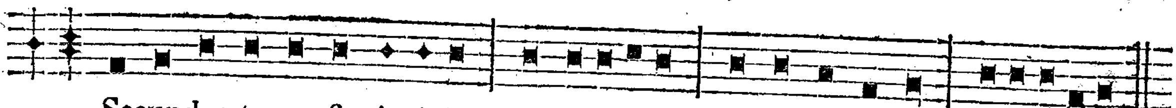


Primus tonus sic in-cipit, sic me-di-a-tur et sic fi-ni-tur.



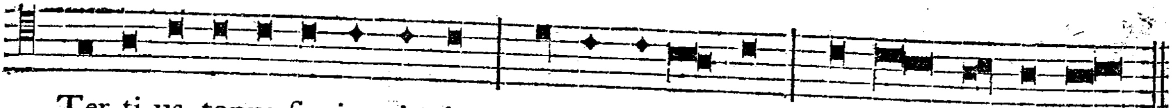
Se-cu-lorum a-men. E-vou-ae, E-vouae.

Tonus II.



Secundus tonus sic incipit, sic mediatur et sic fi-ni-tur. Euouae.

Tonus III.



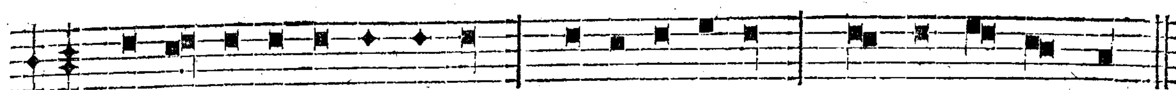
Ter-ti-us tonus sic in-ci-pit, sic me-di-a-tur et sic fi-ni-tur.



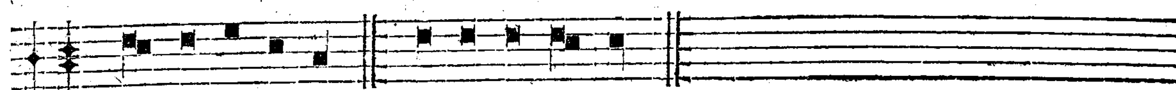
Euouae, Euouae.

Tonus IV.

Tonus IV.

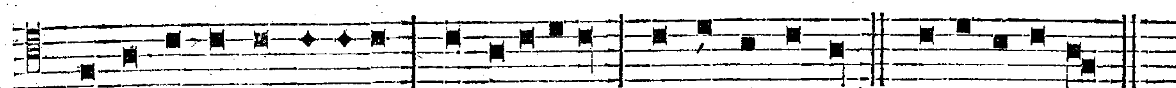


Quartus tonus ſic in-ci-pit, ſic me-di-a-tur et ſic fi-ni-tur.



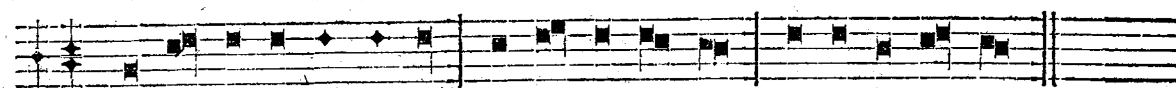
E u o u a e E u o u a e.

Tonus V.



Quintus tonus ſic incipit, ſic mediatur et ſic fi-ni-tur. Euouae.

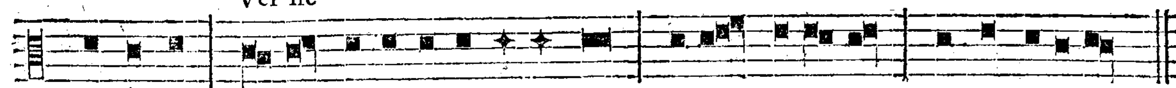
Tonus VI.



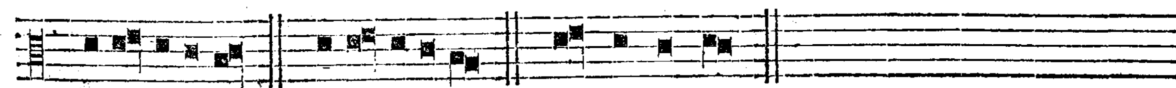
Sextus tonus in-ci-pit, ſic me-di-a-tur et ſic -fini-tur.

Tonus VII.

Vel ſic



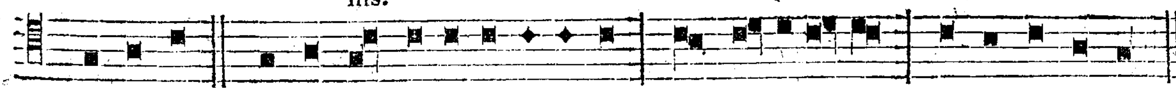
Sep-timus tonus ſic in-ci-pit, ſic me-di-a-tur et ſic finitur.



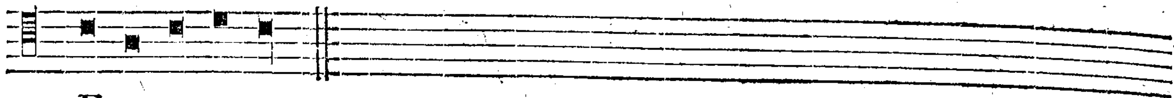
Euouae Euouae E u o u a e.

Tonus VIII.

Vel ſic ſolen-nis.



Octavus tonus ſic in-ci-pit, ſic me-di-a-tur et ſic fi-ni-tur.



Euouae.

Das auf den Schlußformeln vorkommende Wort *Evovae* enthält die Vocale aus den Wörtern Seculorum Amen, und soll ungefähr eben das in der lateinischen Kirche seyn, was bey den Hebräern Sela und bey den Griechen *Diapsalma* war. Auf allen so genannten Differenzien (von verschiedenen wurden sie auch Definitiones genannt) die nichts anderes als eigentliche Finalcadenzen sind, wurde es gebraucht.

§. 84.

Außer der Einrichtung der Kirchentöne schreibt man dem Gregor auch noch die Verbesserung der musikalischen Schreibekunst zu, indem man behaupten will, daß er die gesammelten Melodien auf eine leichtere und faßlichere Art in Noten gesetzt habe, als vor seiner Zeit gebräuchlich war. Von der weitläuftigen Notenschrift der Griechen ist im ersten Band dieser Geschichte zur Gnüge gehandelt worden. Da nun die Römische Musik ganz Griechischen Ursprungs war, auch selbst die musikalischen Grundsätze der Griechen von verschiedenen Römischen Schriftstellern auf Italien übergetragen worden sind, so ist zu vermuthen, daß man sich anfänglich daselbst auch der Griechischen Notenschrift, wenigstens in der weltlichen Musik bedient haben wird. Aber die ersten Christen wollten und konnten mit dieser weltlichen Musik nichts zu thun haben, sondern trachteten vielmehr stets darnach, sie als eine ihnen unanständige Sache zu unterdrücken. Sie erreichten nach und nach, so wie ihr Einfluß und Ansehen zunahm, ihre Absicht auch wirklich, so daß man vielleicht schon lange vor den Zeiten Gregors keinen Begriff mehr von der weltlichen Musik der alten Griechen und Römer hatte. Mit diesem Begriff mußte nothwendig auch der Gebrauch der Griechischen Notenschrift verloren gehen, die ohnehin für so einfache Gesänge, wie man sie in der Kirche haben wollte, keine Brauchbarkeit hatte. Diese Einfachheit des Gesangs, wozu man auch noch die Abschaffung des chromatischen und unharmonischen Klanggeschlechts rechnen kann, mußte nothwendig eine einfachere Notenschrift hervorbringen, als die Griechische war. Einige Schriftsteller sind der Meinung, dieß sey lange vor Gregors Zeiten geschehen; sie bestätigen aber ihre Meinung mit keinen Zeugnissen. Denn was dem Boethius hierin von vielen zugeschrieben wird, ist ein Irrthum, der aus dem Zusatz eines Wortes in die Ueberschrift eines Kapitels aus seinem Werke de musica entstanden ist. Das dritte Kapitel des vierten Buchs hat nehmlich die Ueberschrift: Musicarum per Graecas *ac Latinas* literas Notarum nuncupatio; durch diese Aufschrift verführt hat man geglaubt, dem Boethius die Einführung der lateinischen Buchstaben statt der vorher gebräuchlichen Griechischen in der musikalischen Notenschrift zuschreiben zu müssen. Meibom hat aber zuerst bemerkt, (in Alypii Introductor. Harmon. ex versione Meibom. pag. 7.) daß die beyden Wörter *ac Latinas* eine Verfälschung sind, und sich in den besten Manuscripten nicht finden. Wer auch dieß Kapitel nur angesehen hätte, müßte diese Verfälschung schon bemerkt haben; denn es kommt darin vom Anfang bis ans Ende keine Spur von lateinischer, sondern bloß, wie es die wiederhergestellte Ueberschrift deutlich genug sagt, die Erklärung der Griechischen Notenschrift vor.

Dennoch muß vor dem Gregor in der Musik Gebrauch von den lateinischen Buchstaben gemacht worden seyn, weil man gewöhnlich annimmt, daß dieser Papst die vorher gebräuchlichen funfzehn Buchstaben auf sieben reducirt habe.

Es ist in der That kaum zu begreifen, daß die Menschheit so viele Jahrhunderte bedurft hat, um sowohl dem wahren Wesen der Tonarten, als der damit so nahe verwandten Kunst, sie durch Zeichen anzudeuten, auf die wahre Spur zu kommen. Man hat immer gewußt, daß eine Tonreihe von einem Tone bis zu seiner Octave die Grundlage aller Melodien sey; daß es nicht mehrere wesentlich von einander verschiedene Töne gebe, als diejenigen, welche innerhalb einer Octave enthalten sind, daß folglich höhere oder tiefere Octaven keine wesentliche Verschiedenheit in der ganzen Tonmasse hervorbringen, sondern sie im Grunde nur mit ähnlichen tiefern oder höhern Tönen vermehren und mannigfaltiger machen. Diese feste und wesentliche Anzahl von Tönen, die zu einer vollständigen Tonleiter erforderlich ist, war schon in den ältesten Zeiten so allgemein bekannt, daß sogar die Dichter davon gesungen haben. Virgil sagt:

Nec non Thrayrius longa cum veste Sacerdos
Obloquitur numeris *septem discrimina vocum.*
Aeneid. Lib. VI.

Isidor sagt, die alte Cythar oder Lyra habe bloß deßwegen sieben Saiten gehabt, weil es nicht mehr als sieben verschiedene Töne gebe [160]). Horaz muß lange vor ihm eben der Meinung gewesen seyn, denn er vergißt in seiner Ode an den Merkur nicht, die Saitenzahl der Merkurischen Lyra zu bestimmen:

Tuque testudo resonare *septem*
callida nervis. *Lib. III. Od. XI.*

Isidor hat sogar angenommen, die Harmonie der Himmel bestehe nur aus sieben Tönen [161]), anderer Anspielungen nicht zu gedenken, z. B. auf die sieben Tage der Woche ꝛc. die man bey alten Schriftstellern hin und wieder findet. Kurz man sagte stets mit dem Ptolemäus [162]), daß es der Natur nach nicht mehr und nicht weniger wesentlich verschiedene Töne gebe und geben könne, als sieben, und machte doch Tonreihen von vier, fünf und sechs Tönen, eben so wie man in der Bezeichnung derselben fast stets mehr oder weniger Zeichen als Töne hatte.

Gregorius soll dieses Mißverhältniß zuerst gefühlt, und funfzehen Tonzeichen, womit ein Umfang von zwey vollen Octaven bezeichnet wurde, nur auf sieben, zur Bezeichnung der innerhalb einer Octave liegenden wesentlich verschiedenen Töne zurückgeführt haben. Ob diese Zeichen nun aber wirklich lateinische Buchstaben oder eine andere Art von Zeichen gewesen sind, wird sich wohl nie mit völliger Gewißheit ausmachen lassen, da sich die verschiedenen Meinungen hierüber fast alle widersprechen. Mabillon bezeugt zwar, daß überhaupt vor dem neunten Jahrhundert die Buchstaben des Alphabets zur Bezeichnung der Gesänge üblich gewesen sind [163]); aber zwischen dem neunten und dem Jahrhundert Gregors war ein Zeitraum von dreyhundert Jahren, in welchem gar vieles erfunden werden konnte, wie denn auch beym Goldast ein gewisser Eckehard junior (de casibus S. Galli cap. 4.) eine solche ähnliche Erfindung einem Römischen Sänger zuschreibt, den der Papst Adrian an Carl den Großen nach Gallien geschickt hat, um daselbst den ausgearteten Kir-

160) Antiquitus autem cythara septem chordis erat, propter *septem* varietates vocum. *Origin. Lib. II. cap.* 21.

161) Fistula *septem* calamorum gestat, propter Harmoniam caeli, in qua *septem* sunt soni, et *septem* discrimina vocum. Loc. cit. Lib. VII. c. 11.

162) Voces naturaliter neque plures, neque pauciores esse possunt, quam *Septem. Harmonicor. Libr. III.* Lib. II. Edit. Wallis.

163) Ante Saeculum nonum usitatae erant literae alphabeticae, ad id designandum (nehmlich den Gesang) *Annal. Bened.* Tom. IV, Append. Nr. 7.

chengesang wieder herzustellen [164]. Der Sänger hieß Romanus. Wenn aber die Erklärung sei- ner Erfindung richtig ist, welche Notker Balbul. davon giebt, so ist sie von derjenigen, welche man dem Gregor zuschreibt, außerordentlich verschieden. Es ist zu beklagen, daß die Herausgeber der Werke des Papstes Gregor, die dessen Antiphonarium im dritten Band vollständig haben abdruk- ken lassen, auf diesen Umstand ganz und gar keine Rücksicht genommen haben. Johannes Di- akon. versichert doch, daß das ächte Antiphonarium, welches Gregor selbst notirt hatte, im neun- ten Jahrhundert noch vorhanden war; sollte sich denn gar keine ächte Abschrift davon erhalten ha- ben, woraus man die Art der Gregorianischen Tonzeichen hätte beurtheilen können?

Dem allen sey aber wie ihm wolle; so viel ist gewiß, daß der Gregorianische Gesang in solche Noten gesetzt war, die die Töne desselben angedeutet haben. Der Mönch von Angouleme (Mona- chus Engolismensis in vita Caroli M. ann. 787.) sagt ausdrücklich: Tributique Antiphonarios S. Gregorii, *quos ipse notaverat nota Romana;* und an einem andern Ort: Omnes Franciae Canto- res didicerunt *notam Romanam*, quam nunc vocant Franciscam. Daß diese Noten auch nur auf einzelne Sylben geschrieben waren, so wie es noch in unsern Zeiten im Choralgesang nicht anders seyn kann, meldet das Chronicon Trudonense, welches bis aufs Jahr 1138 reicht, worin gesagt wird, Gregorius habe ein Graduale geschrieben, illuminirt, musikalisch notirt und zwar sylla- batim &c. [165]. Du Cange (Glossar. med. et inf. Latinit. voc. nota) berichtet, daß in der Klo- sterbibliothek zu Corvey ein altes Graduale mit solchen musikalischen Noten aufbewahrt werde. In der Wolfenbüttelschen Bibliothek findet sich auch ein altes Missale, aus welchem Mich. Prätorius in seinem Syntagm. mus. Tom. I. pag. 12. einige Proben giebt. Es sind gerade, krumme, gebo- gene, nach mehrern Seiten hingekehrte, bald einzelne, bald mit einander verbundene Striche, über die einzelnen Sylben der Verse geschrieben, deren Entzifferung in unsern Zeiten wohl unmöglich ist. Walther giebt zwar in seinem Lexico diplomatico auf der sechsten Tafel die Entzifferung ei- ner solchen Notenschrift; seine Entzifferung ist aber nicht minder unverständlich als die Urschrift selbst. Diese ist aus einem Missalbuch des eilften Jahrhunderts genommen. Eben so hat noch vor ihm ein Hamburgischer Prediger, Nic. Staphorst in seiner Hist. Eccles. Hamb. diplomat. Tom. III. Tab. II. pag. 337. eine solche Probe geliefert, die aber der Waltherschen weit nachstehen muß. Endlich hat auch der Pater Martini einige kleine Stellen ähnlicher Noten zu entziffern versucht, und ist wohl am glücklichsten darin gewesen, weil es ihm am wenigsten an der zu einer solchen Arbeit er- forderlichen Kunstkenntniß gefehlt hat [166].

Unter solchen Umständen müssen wir uns nun über die Beschaffenheit der Gregorianischen Noten an neuere Zeugnisse halten. Diesen Zeugnissen nach bezeichnete Gregor die unterste Octave des zu seiner Zeit gebräuchlichen Tonvorraths mit großen Buchstaben:

164) In ipso quoque (Antiphonario) primus ille litteras Alphabeti significativas notulis, quibus visum est, aut susum aut jusum, aut ante aut retro, assignari excogitavit; quas postea cuidam amico quaerenti Notker Balbulus dilucidavit. *Goldast.* SS. rer. Alamannicar. Tom. I. pag. 60. Die Erklärung dieser Buchstaben vom Notker Balbul. steht in Canisii antiqu. Lect. Tom. V. P. 2. pag. 379. und ist aus diesem Werk in der Gerbertschen Sammlung, in Marburgs Einleit. in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Mus. und noch an vielen andern Orten abgedruckt, so wie sie denn auch in der Folge in diesem Werk ihr Plätzchen finden wird.

165) Graduale unum — scripsit, illuminavit, *musiceque notavit*, *syllabatim &c.*

166) S. Storia della Mus. Tom. I. pag. 184. Diese Proben sind aus Fragmenten von alten Brevarien, Gradual- und Missalbüchern genommen. Die Bedeutung der Zeichen kann wahrscheinlich nur unter dem Umstand begreiflich werden, wenn sie sich über solchen Texten finden, deren Melodie schon bekannt ist.

A. B. C. D. E. F. G.

die nächste Octave mit kleinen:

a. b. c. d. e. f. g.

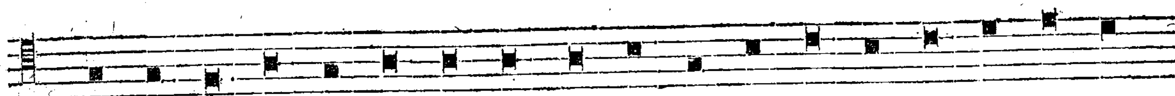
und wenn ein Gesang noch höher, bis in eine dritte Octave stieg, mit doppelten:

aa. bb. cc. dd. ee. ff. gg.

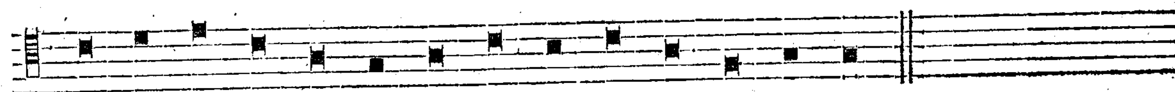
(Das in diesen drey Octaven vorkommende b, bedeutet stets unser heutiges h.)

Die tiefste Octave wurde von den Musiklehrern der folgenden Jahrhunderte Gravis, die nächste acuta, und die höchste superacuta genannt. Im Microlog des Guido von Arezzo finden sich mehrere Stellen, die in dieser Art bezeichnet sind, und folgendes Ansehen haben:

G G F a G a a a a ♮G ♮c ♮c d e d c d e c a G a
Linguam refrenans temperet, ne litis horror insonet, visum fovendo contegat, ne
c ♮ c a F G G
vanitates hauriat:



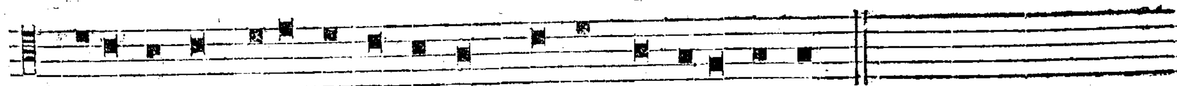
Linguam re-fre-nans tem-pe-ret, ne li-tis hor-ror in-so-net, vi-sum



fo-ven-do con-te-gat, ne va-ni-ta-tes hau-ri-at.

In verschiedenen Abschriften des Guidonischen Micrologs finden sich Proben von anderer Art dieser Notenschrift, welche in der von Gerbert besorgten Ausgabe desselben nicht befindlich sind. So führt z. B. der Pater Martini aus einer in der Mediceisch-Laurenzianischen Bibliothek befindlichen Abschrift, die aus dem funfzehnten Jahrhundert seyn soll, folgende Probe an:

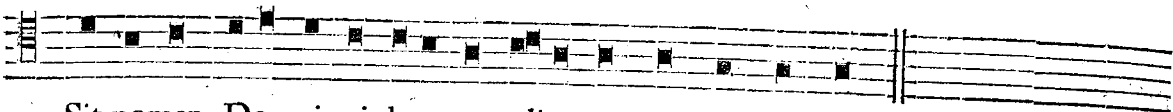
dc ♮c de d c ♮a c d a GF GG
Sit nomen Domini benedictum in Saecula.



Sit nomen Do-mi-ni bene-dictum in Sae-cu-la.

worin schon bisweilen zwey Töne auf eine Sylbe kommen. In einer noch andern Abschrift, welche Martini um ein Jahrhundert jünger hält, die also schon ins sechzehnte Jahrhundert gehören würde, stehen diese Buchstaben nicht mehr in einer geraden Linie über dem Text, sondern steigen und fallen, so wie die durch sie angedeuteten Töne fallen und steigen sollen. Z. B.

d ♮ c d e d c c ♮ a ♮c a a a G G G
Sit nomen Domini benedictum in Saecula.



Mehrere Proben ähnlicher Art mit den nach und nach hinzu gekommenen Veränderungen aus spätern Jahrhunderten werden in der Folge vorkommen. Aus den hier angeführten kann man wenigstens sehen, daß die Gregorianische Notenschrift zur Bezeichnung des Choralgesangs schon hinreichend war. Die Einfachheit derselben, wodurch sie den wahrscheinlich eben so einfachen Melodien des Gregorianischen Zeitalters gerade recht angemessen war, scheint auch allgemein erkannt worden zu seyn, weil sie sich ungeachtet mancher Neuerungen, die von einigen mus. Schriftstellern der folgenden Jahrhunderte versucht wurden, dennoch bis auf unsere Zeiten erhalten, und genau genommen noch immer die Grundlage unserer freylich mannigfaltigern und den neuern Bedürfnissen angemesserern Notenschrift geblieben ist. Die so genannte Deutsche Tabulatur, die noch bis zum Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts beynahe in allgemeinem Gebrauch geblieben ist, so wie die Notenschriften, deren man sich ebenfalls bis auf unsere Zeiten für die Laute, Theorbe und andere ähnliche mit Bunden versehene Instrumente bedient hat, schreiben ihren Ursprung nicht minder von der Gregorianischen Erfindung her. Die Deutsche Tabulatur hat zwar nunmehr der so genannten Italiänischen Platz machen müssen, so wie auch die Notenschrift für Lauten ꝛc. mit den Instrumenten selbst fast ganz außer Gebrauch gekommen ist; allein sie haben der neuern Notenschrift dennoch zur Grundlage gedient, so wie die Gregorianische ihnen dazu gedient hat.

Vergleichung des Ambrosianischen und Gregorianischen Gesangs.

§. 85.

Die Meinungen über die Verschiedenheit des Ambrosianischen und Gregorianischen Kirchengesangs sind sehr getheilt. Nach einigen ist der Ambrosianische, nach andern aber der Gregorianische der vorzüglichste. Aber die Gründe, welche beyde Theile für ihre Meinung anführen, sind meistens von der Art, daß man keinen sichern Schluß daraus machen kann, weil sie fast sämmtlich zu allgemein sind, und das innere Wesen des Gesangs, das eigentlich Musikalische desselben nicht berühren. So sagt z. B. **Radulph** von Tongern (de Canonum observantia lib. 10. proposit. 12.), vom Ambrosianischen Gesang er sey feyerlich und stark, ganz vom Römischen verschieden gewesen, und werde noch bis auf den heutigen Tag (**Radulph** lebte im vierzehenten Jahrhundert) von den Geistlichen der Mayländischen Kirche und Dioces mit wohlklingenden und starken Stimmen gesungen [167]). Vom Römischen oder Gregorianischen Gesang hingegen sagt er, er sey einfacher, lieblicher und ordentlicher gewesen [168]). In den neuern Zeiten ist der Gesang in der Mayländischen Kirche dem Gregorianischen völlig gleich, und neuere Reisende, die auf diese Sache besonders auf-

167) Officium Ambrosianum ad Nocturnos et Matutinos, atque Vesperas, Laudes, nec non ad Missam, habet solennem et fortem cantum, omnino alium a Romano, quem hodierna die sonora et forti voce sonant Clerici civitatis et dioecesis Mediolanensis etc.

168) — et exinde apud Romanos B. Gregorius et Vitalianus P. P. cantum Romanum receperunt, qui per eos, seu per alios sub tenore et tono, qui hodie cantatur, ubique exstitit magis plane dulcoratus et ordinatus. *Ibid.*

merksam gewesen sind, haben keinen Unterschied bemerken können. Die wohlklingenden und starken Stimmen, mit welchen der Ambrosianische Gesang gesungen worden seyn soll, sagen ebenfalls nicht viel mehr, als das, was von dem einfachern, lieblichern und ordentlichern Gesang des Gregorius gesagt wird. Außerdem wissen wir auch nach der Versicherung des **Eustachius a St. Ubaldo** (Disquisit. II. de cantu a S. Ambrosio in Mediol. eccles. inducto, Nr. 350.) daß der Ambrosianische Gesang vor Gregors Zeiten selbst in Rom eingeführt war; wenn also **Gregorius** bey nachheriger Einführung des seinigen nur centonisirt, das heißt: das was ihm unter den vorhandenen Melodien am besten gefiel, gesammelt hat, so ist doch sehr wahrscheinlich, daß auch Ambrosianische Melodien, wenn auch mit einigen Veränderungen, in seine Sammlung gekommen seyn werden. Auf solche Weise könnten beyde Arten allmählich in eine einzige Gattung zusammen geschmolzen worden seyn.

§. 86.

Der vorerwähnte **Radulph** von Tongern kommt indessen an einem andern Orte seines angeführten Werkes der Sache ein wenig näher, indem er nicht mehr in so allgemeinen Ausdrücken redet, sondern bestimmter angiebt, worin der Unterschied zwischen Ambrosianischem und Gregorianischem Gesang eigentlich bestanden habe. Und dieser Unterschied bestand hauptsächlich darin, daß der eine metrisch, der andere aber, nehmlich der Gregorianische ohne Metrum war [169]). Die Ambrosianischen Hymnen von bestimmtem Versmaß erforderten einen metrischen Gesang, so wie hingegen die Prosen und Psalmen, die in der Römischen Kirche gebräuchlicher waren, den metrischen Gesang entbehren konnten. Denn die Hymnen sollen nach der Bemerkung **Mabillons** nicht vor dem zwölften Jahrhundert in der Römischen Kirche eingeführt worden seyn [170]). Und doch hat **Gregorius** selbst Hymnen gemacht, welche die Herausgeber seiner sämmtlichen Werke am Ende des Antiphonarii haben abdrucken lassen [171]). Es muß also dem Gregor nicht so gegangen seyn, wie es unsern heutigen Dichtern geht, die ihre Gedichte am liebsten singen hören; sonst hätte er gewiß seine eigene Hymnen der Römischen Kirche nicht vorenthalten.

Der erste Unterschied unter den beyden Gesangarten besteht also wirklich, wie auch schon §. 75. mit den wahrscheinlichsten Gründen erwiesen worden ist, in der metrischen Einrichtung der einen und in dem gleichen, unmetrischen Gang der andern. Von der letztern Art sich einen Begriff zu machen, hält nicht schwer, weil wir sie noch täglich in unserm Choralgesang hören können; weit schwerer aber ist es beym Ambrosianischen Gesang, dessen ursprünglicher Charakter sich nach und nach im Gregorianischen verloren hat. Wie er aber wahrscheinlich in Rücksicht auf seine metrische Einrichtung geklungen haben mag, davon ist schon oben §. 75. eine kleine Probe gegeben worden.

169) *De Canon. observ.* propos. 23.

170) *Museum Italic. T. II.* pag. 128. Idque manifestum est, tum ex *Amalarii* Supplemento, tum ex libris *Benedicti* Cencii camerarii hic editis, ex quibus apparet, hunc morem ad Saeculum XII. perseverasse. Eumdem ferme retinuerunt ecclesiae Lugdunensis et Viennensis, in quibus nulli hactenus hymni ad vigilias nocturnas et laudes matutinas, immo nec ad Vesperas, ceterasque horas praeter completorium: in quo etiam *Romana* ecclesia primum ab aliquot saeculis hymnos admisit, deinde alios in singulis officiis.

171) Sie sind am Ende des Antiphonarii im dritten Band unter der Ueberschrift: *Hymni a Beato Gregorio Papa conscripti.* Es sind ihrer Acht, mit folgenden Anfangs-Versen: 1) *Die Dominico. Ad Nocturnam:* Primo dierum omnium &c. 2) *Alius:* Nocte surgentes, vigilemus omnes &c. *Ad Laudes:* Ecce jam noctis tenuatur umbra &c. 4) *Ad Vesperas:* Lucis creator optime &c. 5) *In Quadragesima. Ad Nocturnum:* Clarum decus jejunii &c. 6) *Ad Vesperas:* Audi, benigne Conditor &c. 7) *In Dominica Palmarum:* Magno salutis gaudio &c. 8) *In Passione Domini:* Rex Christe, factor omnium &c.

§. 87.

Fernere Unterschiede dieser beyden Gesangarten müssen im Tone derselben aufgesucht werden. Es kommt aber nicht bloß darauf an, daß die eine in stärkern, härtern, feyerlichern, oder in sanftern, lieblichern und süßern Tönen gesungen worden, als die andere, sondern auf das Verhältniß der Töne unter sich, die den verschiedenen Melodien einer jeden zum Grunde gelegt waren. Die Tonarten sind hierbey das erste, worauf zu sehen ist, die wir nun aus dem Vorhergehenden schon kennen. Das zweyte ist, ob die Alten auch alle Töne, die den gewöhnlichen Meinungen nach in ihren Tonarten sollen enthalten gewesen seyn, wirklich in ihren Kirchenmelodien angewendet haben? Beym Gregorianischen Gesang kann man diese Frage bejahen, wenn unser heutiger Choral wirklich Gregorianischer Abkunft ist, wie sich fast nicht bezweifeln läßt; hingegen was in dieser Rücksicht den Ambrosianischen betrifft, darüber sind die Meinungen verschieden. Ueberhaupt gehört die erste Entstehung desselben in solche Zeiten, in welchen man dem Gesang (es ist hier aber bloß vom Kirchengesang die Rede) noch keinen großen Umfang von Tönen zuschreiben will. Es ist daher vielleicht vorzüglich auf ihn anwendbar, was Isidor von der Einrichtung gesagt hat, welche dem h. Athanasius zugeschrieben wird, daß nehmlich der Gesang der gewöhnlichen Rede sehr nahe kam. Von den Griechen, deren Art und Weise Ambrosius doch angenommen haben soll, wird ein ähnliches gesagt. Man pflegte die Lieder, (bey den Griechen nehmlich) nicht nur ohne Musik abzusetzen, sondern der Choralgesang war auch so beschaffen, wie es die Ehrerbietung gegen Gott zuließ. Man wird finden, daß die alleraltesten Melodien fast immer in einem Tone fortgehen, außer daß man am Ende einer Zeile die Stimme erhebt oder fallen läßt. So sagt Heineccius (de Eccles. Graeca, Lib. III. cap. 4. §. 7.), und so haben noch viele andere geredet. Dieß wäre also ein förmlicher Collectengesang; denn wenn alles in einem Tone fortgeht, und nur am Ende der Zeilen die Stimme steigt oder fällt, so kann man sich nichts andres darunter denken. Auf diese Weise wäre der Ambrosianische Gesang kaum ein Choralgesang gewesen [172]), und müßte in allem Betracht dem Gregorianischen weit nachstehen. Der schon oft erwähnte Radulph bestätigt diese Meinung ebenfalls. Nach ihm ging der Ambrosianische Gesang in dem Tone, in welchem er einmal angefangen war, ohne vieles Steigen und Fallen bis ans Ende fort, und stieg oder fiel nur beym Schlusse. Im Gregorianischen wurden aber auch in der Mitte die Töne verändert, welche Einrichtung man Meditationes nannte. Ferner soll der Ton nach der Ambrosianischen Art stärker, härter und gedehnter oder gezogener, in der Gregorianischen aber leichter, angenehmer, und mit gemächlichern Uebergängen von einem Ton zum andern versehen gewesen seyn.

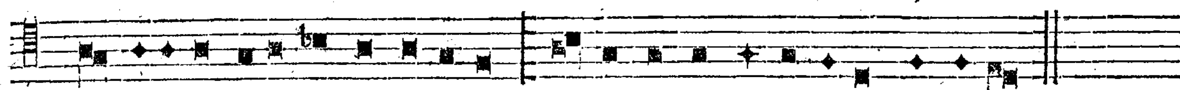
Es ist Schade, daß dem Franchinus Gafor nicht völlig zu trauen ist, sonst müßte er uns hierin den besten Aufschluß geben können, weil er in seiner musica practica vom Jahr 1496. mehrere Verschiedenheiten des Ambrosianischen und Gregorianischen Gesangs anführt. So bemerkt er im siebenten Kapitel des ersten Buchs, die wechselseitige Veränderung des lydischen in dem Mixolydischen Modus mache einen Gesang angenehmer. Dieser Vermischung sollen sich die Anhänger des Ambrosianischen Gesangs bedient, und dabey das h durum in das weiche b, verwandelt haben [173]).

Dieß

172) Veteres Christiani simplicissimo delectabantur cantu, qui pronuntianti quam canenti vicinior erat, *adeoque vix choralem, quem nominant, nedum figuratum, habebant &c.* *Wallin.* de prudentia in Cantibus ecclesiasticis adhibenda, pag. 40.

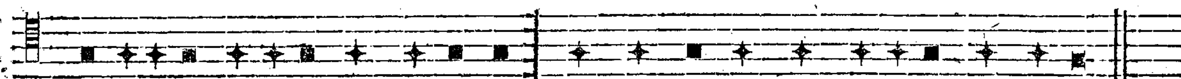
173) Plerumque enim alterna Lydiae et Mixolydiae modulationis commutatione redditur concentus suavior quod potissime Ambrosiani nostri in ecclesiasticis observant modis, quum quintum ipsum et septimum commutatione h durae qualitatis in b mollem tamquam diapentes vel diatessaron specie commixtos modulari solent.

Dieß mag wohl eine Neuerung gewesen seyn, vielleicht aber noch immer im Geiste des Ambrosianischen Gesangs. Ferner sagt er: in einigen Gregorianischen Modulationen habe selten in einem Confinalton geschlossen werden dürfen; bey den Ambrosianischen hingegen sey die siebente Tonart oft, die achte aber selten so geschlossen worden [174]). Unter den kleinen Melodien, welche Gafor anführt, und für Ambrosianische ausgiebt, entsprechen allerdings einige den Meinungen, nach welchen sie in einerley Ton fortgehen, und nur am Ende steigen oder fallen sollen; andere aber sind den Gregorianischen so ähnlich, daß man durchaus keinen wesentlichen Unterschied an ihnen gewahr werden kann. So ist z. B die Melodie der Antiphone: Nos qui vivimus etc. bey beyden völlig einerley; der dazu gehörige Psalm: in exitu Israel de Aegypto aber ganz verschieden. Die Melodie des Gregorius ist, so wie sie beym Gafor steht, derjenigen meistens ähnlich, welche sich in der Psalmodie des Lucas Lossius fol. 349. findet, nehmlich:



In exi-tu Is-ra-el de Aegypto domus Jacob de populo bar-ba-ro.

In der Ambrosianischen Manier ist sie aber genau was unsern Collecten sind, nehmlich so:



In exi-tu Is-rael de Aegypto do-mus Jacob de populo bar-ba-ro.

Doch genug von diesen Aehnlichkeiten oder Unähnlichkeiten zwischen den beyden Gesangsarten. Was die Gregorianische betrifft, so kennen wir sie mit ziemlicher Sicherheit; sie hat sich durch innern Werth, und durch die ihrer Bestimmung so vorzüglich entsprechende Einrichtung bis auf unsere Tage erhalten, und wenn auch einzelne Töne in den ursprünglichen Melodien derselben in dem Lauf so vieler, meistens barbarischer Jahrhunderte einige Veränderungen erlitten haben sollten, so ist doch die Art unverfälscht auf uns gekommen. Diese Art, wenn sie einmal gefunden war, konnte ihrer Natur nach nicht ganz wieder verloren werden, wenn auch an die Stelle der ursprünglichen Melodien manche andere nach und nach gekommen seyn sollten. Dennoch konnten sich selbst diese ursprünglichen

174) — Caeterisque Gregorianis modulationibus raro concesserint corfinalem: dicunt enim eos semper regulariter terminare. Ambrosiani autem saepius septimum hunc tonum in sua confinali conterminant: Octavum raro. *Ibid.* Was Finaltöne sind, weiß der Leser aus der vorhergehenden Erklärung der alten Tonarten. Man erlaubte aber auch die Melodien gewisser Tonarten in andern verwandten Tönen zu schließen. Diese wurden Confinaltöne genannt, und sind in allen acht Tonarten folgende:

Confinaltöne des 1. u. 2. des 3. u. 4. des 5. u. 6. des 7. u. 8.



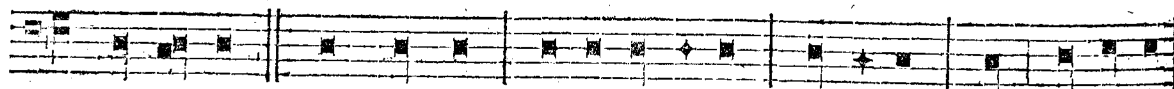
Finaltöne des 1. u. 2. des 3. u. 4. des 5. u. 6. des 7. u. 8.

Beym siebenden und achten Ton ist die darin befindliche falsche Quinte Schuld daran, daß nicht so gut wie in den übrigen Tönen mit der Confinalchorde geschlossen werden konnte.

Melodien von den Zeiten Gregors an bis ins dreyzehnte, vierzehnte Jahrhundert eben so leicht erhalten, als sich viele Melodien aus diesen Jahrhunderten bis auf unsere Zeiten erhalten haben. Die Erfindung der Buchdruckerkunst hat freylich zur Dauer der letztern vieles beygetragen; dagegen ist aber zu bemerken, daß man theils im Mittelalter desto mehr geschriebene Choralbücher hatte, die in Klöstern und Kirchen aufbewahrt wurden, und zum Theil noch vorhanden sind, theils auch, daß nichts so leicht im Gedächtniß der Menschen bleibt, als Melodien, wenn sie sich durch vieljährigen Gebrauch erst einmal darin recht festgesetzt haben.

Was aber den Ambrosianischen Gesang betrifft, so kommt es mir sehr wahrscheinlich vor, daß er sich nicht minder in der Art unserer Collecten und Responsorien bis auf unsere Zeiten erhalten hat. Da er eine ältere Gesangsart ist, als die Gregorianische, so ist er auch wahrscheinlich einfacher gewesen, und Gregorius kann ihm bey seiner neuen Einrichtung nur eine andere Anwendung gegeben haben, als er vorher hatte. Beym Ambrosius wurde er zu Psalmen und Hymnen gebraucht; dem Gregorius schien er vermuthlich zu diesem Gebrauch allzu einfach oder eintönig. Er wählte also zu Psalmen und Hymnen einen mannigfaltiger modulirten Gesang, und behielt die Ambrosianische Art nur für Collecten, Responsorien 2c. bey, für welche sie sich auch in der That am besten schickt. Das Metrische der Ambrosianischen Art warf er weg, und machte auf diese Weise ebenfalls einen festen nur eintönigern Gesang daraus, als sein fester gleicher Gesang für Psalmen und Hymnen war und seyn sollte. Ist dieß alles gleich nur Vermuthung, so ist es doch eine wahrscheinliche. Die ältesten Zeugnisse stimmen wenigstens darin mit einander überein, daß der Ambrosianische Gesang nur aus wenig Tönen bestanden habe und lange auf einerley Ton geblieben sey. Gerade so sind unsere Collecten und Responsorien auch. Metrisch konnte er neben seiner Eintönigkeit ebenfalls seyn, und mußte es im Grunde desto mehr seyn, je eintöniger er war, wenn er auf Verse angewendet und von ganzen Gemeinden vereint gesungen werden sollte. Aber auch ohne Metrum oder Taktmaß konnte er gebraucht, und von ganzen Gemeinden gesungen werden, nur nicht auf Psalmen und Hymnen. Die Responsorien werden noch in unsern Tagen von ganzen Gemeinden auf solche Art gesungen, und sind höchst wahrscheinlich von Gregors Zeiten an so gesungen worden [175]).

175) Es ist merkwürdig, daß in der katholischen Kirche genau genommen noch bis ins vorige Jahrhundert alle Collecten metrisch gesungen worden sind, und vielleicht noch so gesungen werden, in so weit wenigstens, als es dabey auf die Beobachtung langer und kurzer Sylben ankommt. Dieß sehe ich aus einem Römischen Missalbuch, welches durch einen Beschluß des Tridentinischen Concilii wieder hergestellt auf Befehl Pius *V.* herausgegeben, und unter Clemens *VIII.* aufs neue durchgesehen worden ist. Der Titel ist: Missale Romanum, ex decreto Sacro Sancti Concilii Tridentini restitutum, Pii V. Pontif. Max. iussu editum, et Clementis VIII. auctoritate recognitum. Antverpiae, M.DC.XXVII. 8. Der Inhalt dieses Missalbuchs schreibt sich also aus sehr entfernten Jahrhunderten her, und die darin enthaltenen Noten sind die *longa* ▀, die nur auf eine lange Sylbe kommen darf, die *brevis* ◆ für kurze Sylben, und eine Mittelnote, die weder lang noch kurz ist, aber wohl ungefähr die Hälfte der Longa gelten mag. Mit diesen drey Arten von Noten wird alles bezeichnet, was der Priester zu singen hat, und obgleich das meiste prosaisch ist, die Quantität der Sylben damit doch so genau abgemessen, daß man eine solche Art von Gesang wirklich einiger Maßen für metrisch halten kann. Nur den Eingang zum Pater noster &c. will ich zur Probe hierher setzen:



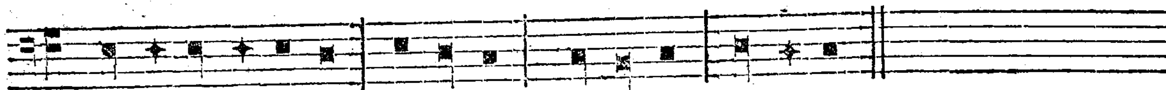
O - rê - mus. Prae - ce - ptis sa - lu - tá - ri - bus mó - ni - ti et di - vi - na

Von den verschiedenen Gattungen des Kirchengesangs.

§. 88.

Der Gattungen des Kirchengesangs können in musikalischem Verstande des Worts eigentlich nur zwey seyn, wenn man die Art, wie die Collecten und Responsorien gesungen werden, mit dazu rechnet. Denn ob eine Melodie auf einen Psalm, Hymnus, Dank- oder Trauerlied gesungen wird, macht keinen Unterschied in der Gattung, sondern nur in der Anwendung derselben. Eine und eben dieselbe Gattung von Melodie kann so verschieden modificirt werden, daß sie zu jeder Art von Ausdruck brauchbar ist. Selbst der Collectengesang ist mit seinen wenigen Tönen bloß durch leidenschaftliche Modification der Stimme eines so verschiedenen Ausdrucks fähig, ohne aus der Gattung des Collectengesangs herauszugehen. Wenn daher der Papst Gregorius die Regel gegeben hat, daß man in den nächtlichen Responsorien heftig und abgesetzt zur Ermunterung der Schlaftrunkenen, in den Antiphonen eben und sanft, in den Eingängen (introitibus) gleichsam mit der Stimme eines Herolds zum Gottesdienst aufrufen, im Alleluja und in den Versetten mit einer göttlichen Begeisterung, in den Tractibus und Gradualen mit gedehntem und bescheidenem Ton, und endlich in den Offertorien und Communionen mit einer gewissen Mäßigkeit singen soll [176], so hat er damit lauter Dinge gesagt, die nicht eigentlich die Gattung des Gesangs, sondern nur theils äußere Umstände, theils verschiedene Modificationen der Stimme angehen. Es bezieht sich alles bloß auf den Ton, in so fern er gewissen Ausdrücken angemessen seyn soll, nicht aber auf den Gesang an und für sich selbst. Es ist mit Einem Worte das, was wir ausdrucksvollen Vortrag nennen, der mit der Verbindung der Töne nur in so weit zusammen hängt, als sie durch ihn ihrem wahren Charakter gemäß, stark, schwach, gezogen, abgerissen, wachsend und abnehmend ꝛc. dem Zuhörer ins Gehör gebracht werden.

Das, was gewöhnlich unter verschiedenen Gattungen des Kirchengesangs verstanden wird, muß daher hauptsächlich auf die verschiedenen Arten der Gedichte und auf die mancherley Anwendungen derselben bey Kirchenangelegenheiten gedeutet werden. Die Hymnen, Psalmen, Antiphonen, Laudes ꝛc. nicht weniger die Tractus, Alleluja, Neumen, Rhythmen ꝛc. sind alle für einerley Gattung des Gesangs bestimmt, nur muß er verschiedenen Ausdrucks und in der Art des Tons verschieden modificirt seyn. Hingegen gehören die Responsorien, Collecten, so wie das meiste, was der Priester zu singen hat, in die zweyte Gattung, die man nur sehr uneigentlich Gesang nennen kann.



' Die langen Sylben, auf welche die longa im Gesang fällt, sind zu allem Ueberfluß noch mit einem besondern Accent bezeichnet, damit das metrische Verhältniß der Sylben desto weniger verfehlt werde. Nur muß man dieses metrische Verhältniß für kein rhythmisches halten, weil dazu mehrere gleiche Pedes erforderlich sind.

176) Observat autem Franchinus (lib. 3. c. 8.) Gregorium Magnum in nocturnis Responsoriis vehementer et dissolute somnolentos ad vigilandum hortari: in Antiphonis plane, ac suaviter sonare: in introitibus quasi voce praeconis ad divinum officium evocare: in Alleluja et versibus divino jubilo dulciter gaudere: in tractibus et gradualibus protense, atque humiliter procedere: in offertoriis et communionibus quamdam servare mediocritatem. Ap. *Bonam* de Psalmod. divin. Cap. 17. pag. 619.

Die alten Musiklehrer nannten diese Gattung ein choralmäßiges Lesen, und gaben in ihren Lehrbüchern sehr häufig unter der Aufschrift: *de modo legendi choraliter*, Anweisung dazu. Es kam dabey nur auf wenige Töne, mehr aber auf verschiedene Arten von Accenten an.

Um jedoch dem Leser einen Begriff von den verschiedenen Gattungen der Kirchengesänge in Rücksicht auf ihren Gebrauch und ihre Anwendung zu geben, wollen wir hier die gebräuchlichsten, und zwar hauptsächlich solche, die schon in den ältern Zeiten gebräuchlich waren, erklären. Gregorius giebt selbst die Antiphonen, Responsorien, Introitus, das Alleluja, die Versette, die Tractus, Gradualia, Offertoria und Communionen an. Es ist daraus zu sehen, daß er diese Arten selbst eingerichtet hat.

§. 89.

Antiphona heißt eigentlich ein Gegengesang, Gegenklang, von ἀντὶ, contra, und φωνή, vox, sonus. Das Wort kann in diesem Sinn einen Wechselgesang zwischen zwey Chören bedeuten, und hat auch wahrscheinlich in den ältesten Zeiten diese Bedeutung gehabt. Nachher wurde aber diese Bedeutung eingeschränkter, so daß man vielleicht schon von den Zeiten des Ambrosius an, bloß einen einzelnen Vers darunter versteht, der vor einem darauf folgenden Psalm von einem einzigen Sänger gesungen wird. Dieser einzelne Vers enthält entweder den Hauptinhalt des darauf folgenden Gesangs, oder ist ein aus der Bibel, oder aus einem Kirchenvater genommener Spruch, dessen Inhalt dem folgenden Liede entspricht. Bey großen Festen wird noch zu unsern Zeiten in den Stiften und Klöstern der folgende Psalm von Doppelchören wechselseitig gesungen und am Ende desselben die Antiphona nochmals im vollen Chorgesang wiederholt. An einigen Orten ist die Antiphona auch nicht bloß am Schluß, sondern nach jedem einzelnen Vers des Psalms wiederholt werden. Die Tonart, worin die Antiphona gesungen wird, muß auch in darauf folgendem Psalm beybehalten werden, und es hat fast den Anschein, als wenn sie hauptsächlich dazu erfunden wäre, durch einen einzelnen Sänger, dem Chore den gehörigen Ton angeben zu lassen. Dieser Zweck mag auch in der Folge der Zeit diese Antiphonen-Sänger verleitet haben, nicht mehr so genau auf die Worte zu achten, sondern ihre Töne nur mit einzelnen, abgerissenen Worten ohne Sinn und Verstand abzusingen. Wenigstens klagen über diesen Mißbrauch viele alte Kirchenschriftsteller. Gerbert führt sogar an, daß man nach und nach so weit gegangen sey, auch die Tonart der Antiphone mit jeder Wiederholung zu verändern; der darauf folgende Vers des Psalms mußte sodann nothwendig ebenfalls in der veränderten Tonart nachgesungen werden [177]). Das Buch, worin solche Antiphonen nebst andern dazu gehörigen Stücken aufgezeichnet sind, und woraus die Geistlichen der Römischen Kirche zu singen pflegen, heißt Antiphonarium, Antiphonarius auch Antiphonale. Das Gregorianische ist in dessen Werken, aber ohne Noten abgedruckt. Vom Ambrosianischen waren noch spät im Mittelalter Abschriften mit Noten vorhanden, deren Beschaffenheit man aber nicht genau kennt. Uebrigens wurden die Antiphonen schon von des Ambrosius und Gregorius Zeiten an in der Römischen Kirche sehr allgemein gebraucht, z. B. in den canonischen Stunden, vor den Psalmen, nach dem Gloria Patri, beym Anfange der Messe, bey den Litaneyen und bey noch vielen andern Gelegenheiten und Veranlassungen. Es gab auch eine *Antiphona directanea*, die der wechselseitigen entgegen gesetzt war, und von einem einzigen Chore ununterbrochen gesungen wurde.

177) De musica sacra, T. I. Lib. II. P. 2. cap. 4. Nr. 16.

§. 90.

Graduale bedeutet denjenigen aus wenig Worten bestehenden Gesang, welcher von den Sängern an einem auf den untersten Stufen des Chors befindlichen Singpult nach der Epistel abgesungen wurde. Da nach der Epistel auch das Evangelium vom Priester an einem besondern Pulte verlesen werden mußte, so hat man diesen Gradualgesang erfunden, um damit die Zeit auszufüllen, welche der Priester bedurfte, vom Epistelpulte an den Evangelienpult zu kommen [178]).

Responsorien sind eigentlich Antworten des Chors auf das was der Priester oder ein einzelner Sänger vorgesungen hat. Der Inhalt derselben muß ein Spruch aus der Bibel seyn. Sie sind von den Antiphonen darin unterschieden, daß bey den Responsorien nur einer einen Vers oder Spruch singt, in den Antiphonen aber die Verse von ganzen Chören abwechselnd gesungen werden. So erklärt wenigstens Rhabanus Maurus diesen Unterschied [179]). Ihr Gebrauch erstreckt sich fast über alle gottesdienstlichen Handlungen, und ist eben deßwegen auch nach und nach in alle Kirchen und Klöster eingeführt werden.

§. 91.

Psalmen sind die dem König David zugeschriebenen Gedichte, die als Gesänge auch in der katholischen Kirche eingeführt worden sind, und von welchen die kirchliche Singart den Namen Psalmodie bekommen zu haben scheint. Sie sind die ersten Gesänge gewesen, deren sich die christliche Kirche bedient hat; die alten Kirchenväter sind daher vom Lobe derselben, und von ihren vortrefflichen Wirkungen ganz voll, wie schon an mehrern Stellen dieses Kapitels angeführt worden ist. In musikalischer Rücksicht ist nichts dabey zu bemerken, als daß sie eigentlich nicht bloß gesungen, sondern auch mit einem musikalischen Instrument begleitet werden sollten. Sextus Empiricus nennt sogar das Wort Psalm selbst Spielen eines besaiteten Instruments mit den Fingern, weil ψαλμὸς so viel als tactus digitorum heißen soll [180]). Daher auch *psallere* nicht singen, sondern spielen heißt, und nur in so fern in der ersten Bedeutung genommen werden kann, als Gesang und Instrumentalbegleitung mit einander verbunden wird. Nach der Erklärung des Hieronymus heißt psallere überhaupt: Die Psalmen Davids singen, mit oder ohne Instrument. Der Gesang der Psalmen war übrigens sehr einfach und wenig modulirt, so daß er von den Sängern leicht gelernt und behalten werden konnte, wie Gerbert (de cantu sacro, T. I. pag. 207.) aus mehrern alten Zeugnissen beweiset.

Hymnen sind eigentlich gereimte Kirchenlieder von mancherley Inhalt, so wie wir sie noch in unsern Gesangbüchern von ähnlicher Art haben. Sie sind sehr frühe in der christlichen Kirche aufgenommen, und viele derselben von beynahe allen nach und nach entstandenen christlichen Secten zur Verbreitung ihrer besondern Lehrmeinungen verfertigt worden. In die abendländische Kirche sind sie zuerst von Ambrosius gebracht worden, welcher deren auch selbst viele verfertigt hat. In

178) Ne otiose transigeretur tempus illud, quod necessario interponendum erat inter Epistolam et Evangelium, dum se Diaconus ad illud cantandum praeparabat. Bellarmini Opus Controversiar. Tom. 3. pag. 233.

179) Inter responsoria et antiphonas hoc differt, quod in responsoriis unus versum dicit, in antiphonis autem chori alternant versus. Antiphonae autem generaliter dicuntur, sive sint illi cantus, quos vulgariter antiphonas appellamus: sive invitatoria, quae *Benedictus* appellat antiphonas; sive secundum officium *Romanum* Introitus, Offertorium et Postcommunio: sive secundum officium *Ambrosianum*, psallenda, ingressa, antiphonae post Evangelium, offerenda, confractio, et transitorium. *De institut. Cleric. Lib. I. c. 33.*

180) *Adversus Musicos, Lib. 6.*

der alten Römischen so wie in der Gallischen Kirche wurden aber die metrischen Hymnen nicht angenommen. Urban VIII. soll sie erst im Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts wieder hergestellt haben. Von den Hymnen sagt Radulph von Tongern, daß sie nach Römischer Art nur eine einzige und leichte Note gehabt haben [181]. Dieß ist aber nicht so zu verstehen, als wenn diese Melodien nur aus einem einzigen, leichten Ton bestanden hätten; es will nur so viel sagen, daß eine einzige Notengattung, oder ein einziger Ton auf jede einzelne Sylbe gebraucht wurde, ohne Untermischung von Neumen oder Zusammenziehung mehrerer Töne auf eine Sylbe. Gerade so sind die Melodien unserer Kirchenlieder noch jetzt beschaffen.

§. 92.

Offertoria sind diejenigen Gesänge, welche während der Zeit abgesungen werden, in der das Volk seine Opfer auf den Altar legt. Dieß geschieht unter der Messe. Je mehr Opfernde vorhanden waren, je länger dauerte der Gesang. Wenn alle Opfer dargebracht waren, gab der Priester den Sängern ein Zeichen zum Stillschweigen. Diese Opfergesänge schreiben sich wahrscheinlich aus den Zeiten des Ambrosius her, denn Augustinus (Retract. lib. 2. cap. 11.) erwähnt ihrer schon. Der Inhalt wurde aus der Bibel genommen, und so wie die Antiphonen ordentlich musikalisch abgesungen.

Introitus ist ein kurzer Gesang auf einen aus der Bibel genommenen Vers, der bey jedem Anfang einer gottesdienstlichen Handlung, z. B. zu Anfang einer feyerlichen Messe, so wie überhaupt beym Anfang eines jeden Gottesdienstes gesungen wird. Seinen Namen soll er daher erhalten haben, weil er dann angestimmt wird, wenn der Priester zum Altar geht. Andere glauben, seine Benennung komme daher, weil er auch gewöhnlich während dem Eingang des Volks in die Kirche gesungen wird. Von diesem Introitus sollen auch mehrere Sonntage ihre Namen bekommen haben, z. B. *Invocavit*: weil an diesem Tage der Introitus: Invocavit me, et ego exaudiam eum etc. gesungen wird; *Reminiscere* von dem Introitus: Reminiscere miserationum tuarum Domine etc. *Oculi* von dem Introitus: Oculi mei semper ad Dominum etc. *Laetare* von Laetare Jerusalem, et conventum facite omnes, qui diligitis eam etc. *Judica* von Judica me Deus, et discerne caussam meam etc. Eben so die Sonntage nach Ostern Misericordia Domini, Jubilate, Cantate, Rogate und Exaudi, die sämmtlich ihre besondern Introitus haben, deren Anfangsworte sie sind. In der lateinischen Kirche soll sie zuerst Cölestinus eingeführt haben; Sigebert (in seiner Chronik) schreibt diese Einführung dem Papst Gelasius, ums Jahr 426. zu. Eben dieser Sigebert und außer ihm noch Platina sagen aber auch, daß sie Gregorius M. unter dem Namen der Antiphonen eingeführt habe. Von Seiten der musikalischen Einrichtung derselben ist nichts weiter zu bemerken, als daß sie wie Antiphonen gesungen werden.

§. 93.

Alle übrige verschiedene Arten der Gesänge, die in der alten Kirche gebraucht wurden, kommen in musikalischem Betracht meistens mit den vorhergehenden überein, und sind nur in der Beschaffenheit des Textes, oder der Anwendung auf besondere kirchliche Feyerlichkeiten von einander unterschieden. So sind die so genannten *Prosae* solche Gesänge, die auf reimfreye Worte gesungen werden, so wie die Rhythmen, woraus nachher die Hymnen entstanden sind, auf gereimte. Sonst gehört noch hieher: 1) Das Kyrie eleison, welches nach der Vorschrift des Gregorius in der

181) *De canon. observ. Propos.* 13. Omnes isti Hymni feriales Romano usu unicam et facilem habent notam.

Messe neunmal gesungen wurde. Die Ambrosianer sangen statt der Griechischen Worte die lateinischen: Domine miserere. 2) Das *Gloria in excelsis Deo*, welches von dem Priester angesangen, vom Chor aber fortgeführt und bis ans Ende gesungen wurde. 3) Das *Credo*, welches aus der morgenländischen Kirche herstammt, und erst im Anfang des sechsten Jahrhunderts in der abendländischen Kirche angenommen wurde. 4) Das *Sanctus*, *Sanctus*, *Sanctus*, schon auf Verordnung der apostolischen Constitutionen eingeführt. 5) Das *Pater noster*, welches theils bloß gebetet, theils auch gesungen wurde. Nach der Liturgie, die dem h. Markus zugeschrieben wird, sollte dieses Gebet vom ganzen Volke gesungen werden. In der lateinischen Kirche geschah dieß aber nach einer Bemerkung des Papstes Gregorius (Lib. VII. epist. 64.) von dem Priester allein. 6) Das *Pax Domini sit semper vobiscum*, wurde nach den ältesten Meßritualen stets gesungen, und vom Chore beantwortet. 7) Das *Agnus Dei*, meistens vom ganzen Volke gesungen, wobey sich die Christen einander den Friedenskuß gaben. Später sangen es bloß die Priester und Chorsänger, ohne das Volk weitern Antheil daran nehmen zu lassen. 8) Die *Communio* ist nach den apostolischen Constitutionen der 33ste Psalm, und wurde während der Communion gesungen. Wenn viele Communicanten waren, wurde der Gesang so lange wiederholt, bis der Priester fertig war und ein Zeichen zum Schweigen gab. Eben so wird es noch in unsern Tagen bey der Communion gehalten. 9) Die Postcommunion wurde in den ältesten Zeiten vom Priester bloß laut gesprochen, nachher aber gesungen. Es war das: *ite missa est*, oder *Dimissio populi*. Wie groß die Mißbräuche waren, die im Mittelalter häufig mit den Kirchengebräuchen gemacht wurden, kann man aus einer Erzählung des Carpentier (Supplem. ad Glossar. du Cange, voc. Festum asinor.) sehen. Zu Beauvais in Frankreich war der Gebrauch, daß am 14ten Januar das schönste Mädchen auf einem Esel in die Kirche reiten mußte, um die Flucht aus Aegypten vorzustellen. Sie ritt an den Altar, und hielt so lange daselbst, bis die Messe geendigt war. Anstatt das ite missa est, mußte nun der Priester drey Mahl hinhan singen (ter hinhanabit), und das Volk schrie es ihm dreymal nach. 10) Die Präfation ist gleichsam die Vorrede zum Canon, und wurde mehr oder weniger musikalisch gesungen, je nachdem die Festtage mehr oder weniger feyerlicher waren. Die Alten drückten diese Verschiedenheiten durch die Worte: festivaliter, mediocriter, plenariter, ferialiter aus. Der Text hieß: *Sursum corda.* Justinus Mart. erwähnt ihrer schon (Apolog. 2.); sie müssen also schon sehr alt seyn. 11) Die *Laudes*, welche nichts anderes sind, als das Alleluja, wurden zwischen der Epistel und dem Evangelium sehr feyerlich abgesungen. In der vierten Synode zu Toledo im Jahr 589. Can. 12. wurde es aber für unrecht erklärt, eher einen freudigen Gesang anzustimmen, als man das Evangelium, als die Quelle aller Freuden, gehört habe.

§. 94.

Außer diesen Gesängen, deren Verschiedenheit sich nicht auf eigentlich musikalische Beschaffenheiten gründet, giebt es aber noch einige, die bloß musikalisch sind. Es sind die Neumen, Tropen, und Tractus, die schon sehr frühe Eingang in die Kirche gefunden haben. Es ist zwar schon vorläufig ihrer im Vorhergehenden hin und wieder erwähnt worden; hier aber verdienen sie noch eine kleine Betrachtung in Ansehung ihres kirchlichen Gebrauchs. Die Neumen sind eigentlich so genannte Melismen oder melodische Figuren, welche nicht auf Worte, sondern bloß auf irgend einen Selbstlauter gesungen werden. Die Begierde, eine schöne biegsame und geschmeidige Stimme zu zeigen, mag wohl die erste Veranlassung dazu gegeben haben. Im geistlichen Sinn sollen sie einen Erguß einer lebhaften, feyerlichen Freude ausdrücken, die sich nicht in Worten, sondern mehr in einer Art von Jauchzen äußert. Sie wurden am gewöhnlichsten auf der letzten Sylbe des Wor-

tes Alleluja, entweder nach vorgeschriebenen Noten, oder auch aus der eigenen Phantasie eines geübten Sangers abgesungen. Die Dauer desselben hing nach Umständen von dem Belieben des Sängers ab. Aus einer Stelle beym Carpentier (Suppl. ad Gloss. du Cange, voc. Alleluja) kann man aber sehen, daß die alten Sänger schon eben den Fehler hatten, den unsere neuern so häufig haben, nehmlich daß sie kein Neuma auf einem Selbstlauter machen konnten, ohne häufige Mitlauter hören zu lassen. Wenn z. B. unsere Kirchensänger singen: Va-ha-ha-ha-ter, anstatt daß es klingen sollte: V-a-a-a-ter, so sangen die Alten ihr Alleluja, oder vielmehr die letzte Sylbe desselben ja-ha-ha-ha-ha. Deßwegen wurden, wie der angeführte Carpentier berichtet, diejenigen Alleluja, auf welche solche Neumen gesungen wurden, aus Spott nur *Alleluja Baha* genannt. Der Mißbrauch, welcher mit diesen Neumen getrieben wurde, gab aber bald Veranlassung, sie abzuschaffen, und an ihre Stelle, die so genannten Sequentien, von welchen in der Folge etwas vorkommen wird, einzuführen. Man wollte Gesang mit bedeutenden und verständlichen Worten, nicht aber bloße leere Gurgeleyen haben, und zwar mit Recht. Denn wenn sie auch an sich noch so schön gewesen wären, so waren sie doch in der Kirche am unrechten Orte und völlig zweckwidrig. - Da sie nun allem Vermuthen nach nicht einmal an sich, das heißt, musikalisch schön waren, wie der ihnen beygelegte Spottname deutlich beweist, so mußten sie nothwendig die Zuhörer ermüden, und Ekel erregen.

Die Tropi sind hier in einer andern Bedeutung zu nehmen, als die Tropi der Kirchentonarten. Sie sind eine zur Abwechselung zwischen größere Gesänge eingeschaltete Art von Gesang, und enthielten ursprünglich nur einen oder höchstens einige Verse. Carl der Große soll besonders viel von dieser Singart gehalten haben, wie Gerbert (de Mus. sacr. T. I. cap. 3. Nr. 6.) berichtet. Ihre Bestimmung wurde aber nach und nach sehr verändert, so daß man sie auch zwischen das Verlesen der Episteln einschaltete. In dieser Eigenschaft nannte man sie im Mittelalter Ornaturas und Farcituras oder Farcen. Die Sache ist wirklich so seltsam, und zeugt so deutlich, an welchen wunderlichen und einfältigen Dingen unsere lieben Vorfahren sich bisweilen erbauen konnten, daß ein kleiner Begriff davon gegeben zu werden verdient. Die Epistel wurde nehmlich im Cursiv-Sington (wie ihn Gerbert nennt, und welches der eigentliche Collectenton ist) vom Priester so verlesen, daß wenn er z. B. gelesen hatte: *Lectio actuum Apostolorum*, so fielen die Sänger ein: vernante fortia Sanctorum Trophea in coelis regia. Der Priester fuhr fort: *in diebus illis*, und die Sänger: facta ascensionis nova solemnia, und so weiter durch die ganze Epistel. Gerbert giebt am angeführten Orte sogar die Noten zu dieser Art von Tropen aus einem in der Bibliothek zu St. Blasien befindlichen 500 Jahre alten Codex. Sie sind so erbaulich wie der Text, der in dieser Gestalt unmöglich irgend einem Zuhörer verständlich seyn konnte. Wenn doch einmal eine so seltsame Anwendung der Tropen gemacht werden sollte, so war eine noch neuere Art, nach welcher der Sänger die Worte, welche der Priester lateinisch cantillirt hatte, durch das, was er dazwischen sang, zu erklären suchte, und es zu diesem Behuf nicht in der lateinischen, sondern in der Volkssprache absang, vorzuziehen. Hierbey konnte das Volk doch wenigstens etwas verstehen, bey der ersten Art aber gar nichts. Die Tropen wurden auch bisweilen mit den Prosen oder reimfreyen Texten vermengt, auch nach Art der Neumen sogar ohne Worte bisweilen abgesungen. Dieß sind aber Einrichtungen, die nicht in die ältere Kirche gehören, ob man sie gleich schon ins neunte Jahrhundert rechnen kann. Das Chorsingen wurde in jenen Zeiten allzu häufig; man darf sich daher kaum darüber verwundern, daß man sich durch alle mögliche Veränderungen, sie mochten auch noch so possierlich ausfallen, vor Ueberdruß zu verwahren suchte.

Endlich ist der Tractus ebenfalls eine Kirchensingart, die in der Römischen Kirche hauptsächlich vom Sonntage Septuages. an bis auf Ostern gebraucht, und sehr langsam (tractim) geht. So beschreibt diese Art Mich. Prätorius (Syntagma muſ. T. I. pag. 46.) und *Du Cange* in seinem Glossario med. et inf. Latinit. voc. *Tractus*. Nach ältern Schriftstellern wird diejenige Art so genannt, nach welcher ein einziger Sänger ganz allein singt, und alle andere bloß zuhören müssen. Sie wird hauptsächlich in Fasten- und Trauerzeiten gebraucht, und in den ältesten Zeiten der Kirche wurden ganze Psalmen auf diese Art gesungen. Mit den Jahren kamen auch hierin Veränderungen auf, so daß sie auch von mehrern Sängern zugleich gesungen wurden. Der musikalische Unterschied zwischen dem *Tractus* und dem Alleluja soll hauptsächlich darin bestehen, daß das Alleluja stets einen Ton der Freude haben muß, der Tractus aber nur bisweilen, oft aber auch den Ton der Beunruhigung [182]).

§. 95.

Ueber den Gebrauch musikalischer Instrumente beym Kirchengesang der ersten sechs Jahrhunderte sind die Meinungen der Schriftsteller sehr getheilt. Wer diese verschiedenen Meinungen richtig beurtheilen will, muß sich vor allen Dingen an die Natur der Sache halten. Der Druck und die Verfolgung, welche die Christen der ersten Jahrhunderte zu erdulden hatten, konnte unmöglich einen so feyerlichen Gottesdienst verstatten, als er späterhin unter ruhigern und glücklichern Umständen eingeführt wurde. Daher fand auch in den ersten Zeiten sowohl der Unsicherheit, als vielleicht auch der Unerfahrenheit wegen, die die meisten Bekenner des Christenthums im Gesang haben mußten, wohl nur selten und an wenig Orten ein allgemeiner Gesang bey den christlichen Versammlungen Statt, und es ist höchst wahrscheinlich, auch den Umständen gänzlich angemessen, daß meistens nur einzelne Glieder aus der Versammlung, die am besten dazu im Stande waren, die üblichen Gesänge angestimmt haben. Dieß war aber noch kein öffentlicher Gottesdienst. So lauten auch die meisten Zeugnisse, die von den ältesten Kirchenvätern im Anfang dieses Abschnitts von §. 48 — 60. schon angeführt sind. Wenn nun unter solchen Umständen ein geistliches Lied mit einem Instrumente begleitet werden sollte, so konnte es nicht wohl ein anderes seyn, als ein sanftes, welches nicht weit gehört wurde, und einer einzelnen Stimme angemessen war. Von dieser Art scheint die Harfe und der Psalter (beydes Saiteninstrumente) gewesen zu seyn, die auch in diesen Zeiten, wie wir aus Zeugnissen wissen, am beliebtesten gewesen sind, und wirklich nach dem Eusebius und Clemens von Alexandrien in den Privatzusammenkünften der ersten Christen gebraucht wurden.

Was diesen Gebrauch noch mehr beweist, sind die Tänze, die bey den ersten Christen eben sowohl als bey den Juden und Heiden Statt fanden. Viele neuere Schriftsteller wollen diese Sitte zwar nicht zugeben; aber die vielen Mißbilligungen derselben und die Verbote, die sich in den Werken der Kirchenväter dagegen finden, sind allzu deutliche Beweise, als daß man mit Grund daran zweifeln könnte. Wenn man freylich an den strengen Ausspruch denkt, welchen Cicero (pro Murena) vom Tanzen fällt: „Nemo ſobrius ſaltat, niſi forte inſaniat, neque in ſolitudine, neque in convivio moderato: intempeſtivi convivii, immoderati joci comes eſt illa ſaltatio,“ so ist schwer zu begreifen, wie man je den Tanz unter die religiösen Gebräuche hat aufnehmen können. Allein, es findet doch gewiß auch hierin ein großer Unterschied Statt. Der Tanz Davids vor der Bundeslade wird gewiß weder ein Walzer noch eine Angloise gewesen seyn. Man kann sich sehr gut eine

182) Hoc eſt inter alleluja et tractum, quod alleluja laetitiam ſive laudem Domino, tractus vero aliquando tribulationem, aliquando laetitiam ſonat. *Amalarius* de offic. Lib. I. c. 13.

feyerliche, metrisch abgemessene Art von Gang denken, die wirklich als würdiger, feyerlicher Tanz in unsern Zeiten vielleicht nur darum unbegreiflich ist, weil man sich an bloß wilde Tänze allzu sehr gewöhnt hat. Vielleicht war zu Cicero's Zeiten der nehmliche Fall. Die Tänze der Christen waren zwar als heidnischer Gebrauch in die neue Kirche übergegangen, weil die neuen Christen nicht so gleich und auf einmahl ihre alten Gewohnheiten ablegen wollten; sie mögen daher wohl nicht so würdig und feyerlich gewesen seyn, als ein heiliger Tanz eigentlich seyn sollte, und deßwegen die Vorwürfe reichlich verdient haben, die ihnen von den ersten Kirchenvorstehern gemacht wurden. Dennoch haben sie sich viele Jahrhunderte hindurch in der Römischen Kirche erhalten. Zu den Zeiten des Pambo waren sie noch in Alexandrien gebräuchlich, wenn die Stelle in dessen Grontico: „ac manus pedesque moveant" nicht etwa ein Taktschlagen mit Händen und Füßen bedeuten soll. Späterhin waren die Kirchenversammlungen genöthigt, so häufige Verordnungen dagegen ergehen zu lassen, daß man daraus nicht bloß auf die lange Dauer dieser Sitte, sondern sogar auf immer größere Ausartung derselben schließen kann. Hier ist indessen die Rede nur von den ersten Jahrhunderten, in welchen, wenn auch nicht eigentlich in der Kirche, doch in den Versammlungen, die von den Christen zu ihrer Erbauung oder auch nur unter dem Vorwand derselben angestellt wurden, eine Art von geistlichem Tanz wirklich üblich war. Dieß sagt eine Stelle des Augustinus allzu deutlich[183]. Daß solche Tänze, sie mögen nun beschaffen gewesen seyn, wie sie wollen, nicht ganz ohne musikalische Instrumente bestehen konnten, ist wenigstens wahrscheinlich, weil sich ohne ihre Hülfe kaum irgend eine Art von Tanz gedenken läßt. Eine andere Art von Gebrauch musikalischer Instrumente scheint für diese Zeiten nicht möglich gewesen zu seyn, und auch diese wurde sogar zu den Zeiten des h. Ambrosius aus der Kirche verbannt, wie aus einer Stelle seiner Werke (in lib. de Helia et Jejunio, cap. 15. T. IV. Op.) erhellt, worin diejenigen Christen, welche den Tag nicht mit Psalmsingen, sondern mit Schlemmen und Saufen anfangen, heftig getadelt werden. „Vae illis, sagt er, qui mane ebrietatis potum requierunt, quos conveniebat Deo laudes referre. Hymni dicuntur, (a piis nempe ac sobriis) et tu Citharam tenes? Psalmi canuntur, et tu Psalterium sonas, aut tympanum? Merito vae, qui salutem negligis, mortem eligis". Die in der Note 183. angeführte Stelle des h. Augustinus, worin gesagt wird, daß das, was ehedem nur das Geschäft der Saitenspielerinnen und schamloser Frauen gewesen sey, nehmlich zu singen und zu spielen, werde nun unter den christlichen Jungfrauen und Matronen für eine Ehre gehalten, so daß man sogar Lehrmeister in dieser Kunst annehme, beweist nicht minder, daß man zu den Zeiten des Ambrosius und Augustinus, nehmlich am Ende des vierten Jahrhunderts in der Kirche mit musikalischen Instrumenten nichts zu thun haben wollte. Auch läßt sich kaum begreifen, wie solche Instrumente, dergleichen die Harfe, Cythara und der Psalter war, einem allgemeinen Volksgesang, der um diese Zeit schon eingeführt war, zur Begleitung hätten dienen können. Sie sind dazu viel zu schwach und zu sanft.

Aus den vorhergehenden Zeugnissen sowohl als aus der Natur der Sache ergiebt sich also, daß nicht eher an einen ordentlichen Gebrauch der Instrumentalmusik beym Gottesdienst gedacht werden konnte, bis ein Instrument erfunden oder unter den Christen bekannt wurde, dessen Eigenschaften dem allgemeinen, starken Gesang der Gemeinden, zu dessen Begleitung es gebraucht werden sollte, angemessen waren. Ein solches Instrument war die Orgel, die aber erst nach dem Zeitraum, von

183) Praestat arare vel fodere die Dominico, quam choreas ducere. O mores! O tempora! quod officium Psalteriarum, et impudicarum fuerat canere videlicet ad lyram, ac psallere, nunc virginalis matronalisque pudor christianarum in laudibus ducit, magistrosque eius adhibent artis. *Serm.* 8.

welchem hier die Rede ist, in den Abendländern bekannt wurde. Diesem Instrumente merkte man es sogleich an, daß es das wahre Kircheninstrument sey, und den Gesang des Volks durch seinen starken und anhaltenden Ton am besten leiten, begleiten und in Ordnung erhalten könne. Es wurde daher auch nach und nach in allen Kirchen und Klöstern allgemein angenommen, und behauptet sich noch immer, auch in unsern Tagen, in dem Range des prächtigsten, feyerlichsten, künstlichsten und brauchbarsten Kircheninstruments. Von dessen Geschichte wird in der Folge das Nähere vorkommen.

§. 96.

Zur Bereicherung der musikalischen Litteratur ist in diesem Zeitraume, besonders in Rücksicht auf geistliche Musik, fast gar nichts geschehen. Die schon angeführten Werke des Augustinus, **Boethius, Martianus, Capella, Cassiodor** rc. gehören eigentlich nicht hieher, weil ihr Inhalt hauptsächlich die weltliche Musik angeht, und aus Griechischen Lehrsätzen besteht. Die Kirchenväter enthalten zwar viele einzelne Stellen über den Gebrauch, Nutzen und die Anwendung des Kirchengesangs, aber keine Lehrsätze, keinen eigentlichen Unterricht in der kirchlichen Singekunst. Folglich findet sich aus diesen ersten sechs Jahrhunderten für die musikalische Litteratur nichts als einige wenige Aufsätze, die der Abt Gerbert im ersten Band seiner Sammlung musikalischer Schriftsteller hat abdrucken lassen, von deren Inhalt hier noch zum Beschluß dieses Kapitels eine kurze Anzeige gegeben werden soll.

1) Der erste Aufsatz dieser Art ist das *Geronticon S. Pambonis*, Abbatis Nitriae aus dem vierten Jahrhundert. **Pambo** lebte in einer Einöde mit 5000 Mönchen unter lauter Herzenszerknirschungen, und scheint den unschuldigsten Genuß an Lebensfreuden und an Schönheiten der Natur für Todsünde gehalten zu haben. In einer solchen Seelenstimmung ist es kein Wunder, daß ihm auch ein Gesang, der den gewöhnlichen Gesang seiner 5000 betrübten Mönche übertraf, nicht gefiel, und den wahren, andächtigen Gesinnungen eines Christen mehr hinderlich als beförderlich zu seyn schien. Daher enthält sein Fragment auch nur Klagen über die in Alexandrien eingerissene Ausartung des Kirchengesangs. Die Veranlassung zu diesen Klagen giebt ein junger Mönch, der vom **Pambo** nach Alexandrien geschickt war, um daselbst verschiedene Arbeiten der Mönche zu verkaufen. Nach seiner Zurückkunft erzählt er dem Abt, daß die Geistlichen in Alexandrien sehr schön singen, und er sey sehr betrübt darüber geworden, daß in der Wüste nicht eben so schön gesungen werde. Der Alte weissagt hierauf: es werde eine Zeit kommen, in welcher die Mönche die feste Nahrung des h. Geistes verlassen, und sich nur mit Gesang beschäftigen würden; aber es könne keine wahre Herzenszerknirschung seyn, wenn der Mönch seine Stimme in der Kirche wie ein Ochs erhebe. Die Mönche sind, (fährt er fort) nicht in diese Wüste gekommen, um Lieder zu moduliren, Melodien zu singen, und dabey Hände und Füße in Bewegung zu setzen; sondern um mit Furcht und Zittern, mit Thränen und Seufzen, und mit einer gemäßigten und demüthigen Stimme zu Gott zu beten. Aus diesen und noch aus einigen andern im Fragment enthaltenen Klagen und bösen Prophezeihungen sieht man, daß **Pambo** ein Christ von der traurigen Art, und eben deßwegen auch kein Freund eines schönen, herzerquickenden und erfreuenden Gesangs war.

2) *Monacho qua mente sit psallendum.* Dieser kurze Aufsatz enthält nur Klagen eines alten Mönchs, dessen Gefühle und Wünsche nicht mit dem übereinstimmen wollten, was er sang oder betete. So sagt er: er sey der Trägheit und dem Schlafe sehr ergeben, und singe doch zu Gott: Media nocte surgo ad confitendum tibi; er pflege der Ruhe, suche ein angenehmes Leben, fliehe die Arbeit, und singe doch: Laboravi in gemitu meo; er sey dem Lachen, der Fröhlichkeit und allen

irdischen Freuden hold, und singe dann: Fuerunt mihi lacrymae meae panes die ac nocte; sein Herz hänge an zeitlichen Ehren und Würden, und trachte stets darnach, und dann singe er doch dreist vor Gott: Meditatio cordis mei in conspectu tuo semper &c. Ein junger Mönch tröstet hierauf den Alten mit dem Beyspiel Davids, dem es eben so gegangen sey. Der Alte antwortet sodann mit vielen Thränen und Seufzern, daß der Gesang und das Gebet mit unsern Handlungen übereinstimmen müsse, sonst sey es nach Salomons Ausspruch vor Gott ein Gräuel.

3) *Instituta Patrum de modo psallendi sive cantandi.* Ex Ms. Codic. San-Gallensi apud Thomasium Opp. T. IV. pag. 253. Der Inhalt dieses aus zwey Quartblättern bestehenden Aufsatzes betrifft hauptsächlich die gute Ordnung, welche die Sänger beym Kirchengesang beobachten sollen. Verschiedene darin vorkommende Betrachtungen sind sehr gut, und noch in unsern Tagen anwendbar. So heißt es gleich beym Eingang: Wenn in den Chören mehrere Meister seyn wollen, der eine größerer Gottesfurcht, der andere eines Vorrangs wegen, der dritte, weil er eine wohlklingende Stimme hat, der vierte, weil er glaubt, er verdiene vor andern gehört zu werden, und doch keiner von ihnen die gehörige Wissenschaft hat, so entsteht daraus nur Unordnung in den Sitten und in den Stimmen, und sie stören nicht nur sich unter einander, sondern sind auch den Zuhörern ein Aergerniß. Wer daher im Chore Uneinigkeit und Mißverständniß erregt oder unterhält, er sey nun Vorgesetzter oder Untergebener, der fehlt gegen Gott und Menschen ꝛc. Zur Vermeidung alles dessen, was die Andacht und sonstige gute Ordnung stören kann, werden folgende Regeln gegeben:

Zu allen Zeiten, des Winters und des Sommers, bey Nacht und bey Tage ꝛc. soll stets mit gleicher, nicht zu sehr gezogener, sondern mit gemäßigter Stimme, nicht zu geschwind sondern rund, männlich, lebhaft und zusammen hängend gesungen werden. Die Sylben, Worte, das Metrum in der Mitte und am Ende des Verses, das heißt: der Anfang, die Mitte und das Ende soll zugleich mit allen Stimmen anfangen und schließen. Der Punkt werde gleichförmig von allen gehalten. Bey jedem Texte werde der Accent der Wörter genau beobachtet, weil hierdurch der Verstand desselben hauptsächlich deutlich wird. Ein jeder Sänger muß wissen, daß diejenigen Sylben, welche im Versmaß heraus gehoben werden, auch im Gesang heraus gehoben werden müssen. Ferner: man singe in einem Athem rhythmisch oder metrisch bis zu einem Punkt; nach der Mitte eines mäßig gesungenen Verses mache man eine gute und schickliche Pause, und nach der Pause endige man den Rest des Verses mit sorgfältiger Beobachtung des Tones; keiner fange früher oder später an, als der andere, keiner wiederhole die schon einmal gesungenen Worte, keiner eile, keiner singe höher oder tiefer, langsamer oder geschwinder, oder halte länger aus; auf einerley Art soll gesungen und pausirt werden, und jeder soll stets genau auf die Mitsänger hören ꝛc.

Von den Tonarten heißt es: alle Schlüsse der Tonarten, sowohl in der Mitte als am Ende, hängen nicht vom Accent der Worte ab, sondern bloß von der musikalischen Melodie der Tonart, wie Priscian sagt: *Musica non subjacet regulis Donati* etc. Wenn die Melodie und der Accent zusammen treffen, so werden beyde vereint geendigt; wenn aber nicht, so werden die Gesänge oder Psalmen nach der Melodie des Tons geschlossen ꝛc. Ferner: Wenn zwey zugleich singen, sollen sie auch die Sylben und Pausen zugleich anfangen und endigen; sind ihre Stimmen ungleich und mißtönend, so soll die schlechte verbessert, und der guten gleich gemacht werden; ein einzelner Sänger, er singe oder lese was er wolle, soll mäßig anfangen, die Worte recht deutlich hören lassen, und die Neumata mit einer so süßen Diaphonie melodisch heraus bringen, daß die Zuhörer dadurch erbauet werden; beym Anfange einer Antiphone oder eines Responsoriums, Psalms, Hymnus, Graduale,

Introitus, Tractus oder Alleluja ꝛc. soll stets einer allein zwey oder drey Sylben auf so viele Noten gezogen singen, und die andern sollen so lange schweigen; so bald aber der Vorsänger so weit ist, sollen die andern einfallen und fortfahren, ohne das zu wiederholen, was vorgesungen worden ist. Auch soll der Chor einstimmig und zugleich einfallen ꝛc. Dieß ist das Wesentlichste, was in diesen Vorschriften der alten Kirchenväter enthalten ist. Zuletzt wird mit einigen allgemeinen Ermahnungen an die Sänger, und mit frommen Wünschen, daß der Gesang zur Ehre Gottes und zur Erbauung der Menschen angewendet werden möge, geschlossen.

4) *S. Nicetius* Episcopus Trevirensis, *de Laude et utilitate spiritualium Canticorum, quae fiunt in Ecclesia Christiana; seu de Psalmodiae Bono.* Saec. VI. Der Inhalt dieses aus 12 kleinen Kapiteln bestehenden Aufsatzes ist eben nicht besonders lehrreich, ob es gleich dessen Verfasser mit dem Kirchengesang recht gut gemeint haben mag. Es wird daher schon hinlänglich seyn, nur die Ueberschriften der Kapitel anzugeben, die folgende sind: 1) Argumentum. 2) Canticorum sacrorum primi auctores. 3) Davidis cytharae virtus. Psalmi omni generi hominum congruunt. 5) Suntque utilitate maxima. 6) Hymni N. T. 7) Ipsius Christi Domini ac coelestis exercitus. 8) Cum quibus omnibus et nos psallimus. 9) Lectionum et hymnorum vicissitudine delectabili. 10) Qualiter psallendum. 11) Voce consona. 12) Ex lectione uberior orationis fructus. Im zehenten Kapitel wird ungefähr dasselbe von der Uebereinstimmung der Sänger gesagt, was in den vorhergehenden Vorschriften der Kirchenväter über diese Materie enthalten ist.

Uebrigens ist hier noch zu bemerken, daß dieser h. Nicetius, den man auch oft Nicetas genannt findet, der eigentliche Verfasser des sonst dem Ambrosius zugeschriebenen Lobgesangs: Te Deum laudamus, seyn soll. V. *Stillingfleet* in origin. Britann. cap. 4. pag. 222.

Zweytes Kapitel.

Vom Tode Gregors des Großen bis auf Guido von Arezzo.

§. 1.

Die Verfassung der Bewohner Europens in diesem Zeitraume von ungefähr vier Jahrhunderten ist in Rücksicht auf Cultur aller Art vielleicht eine der traurigsten gewesen, die man sich gedenken kann. Alles vereinigte sich mit einander, um den in vorhergehenden Jahrhunderten ausgestreuten Samen der Cultur zu ersticken, und dessen Wachsthum zu hindern. Die wilden und rohen Völker, die wie reissende Ströme ganz Europa überschwemmten und überall Verheerung und Zerstörung um sich verbreiteten, verbreiteten zugleich mit diesen Verheerungen eine solche Barbarey, daß die Menschheit viele Jahrhunderte bedurfte, um nur wieder einen Pfad zu finden, auf welchem sie zur Möglichkeit einer bessern Verfassung und einer bessern Geistesentwickelung gelangen konnte. Alle Staaten wurden umgestürzt und bekamen neue Gestalten. Das schöne Italien, welches bis dahin ein Hauptsitz der Europäischen Cultur war, kam in die Hände der Langobarden, hernach an die Fränkische Monarchie, und zuletzt unter Otto dem Großen, an Deutschland. Unter allen diesen Erschütterungen war es der beständige Tummelplatz wilder und ungesitteter Krieger, und mußte nothwendig nach und nach alles verlieren, was es in Sitten, Künsten und Wissenschaften vor andern gleichzeitigen Ländern voraus hatte. Eben so war es in Gallien, Spanien, Portugall und in den nördlichen Staaten beschaffen. Ueberall war Umsturz der Reiche, neue Völker verdrängten die alten aus ihren Wohnsitzen, oder unterjochten sie wenigstens, verbreiteten barbarische Sitten und Gebräuche, nebst allem, was den Geist des Menschen niederdrücken, nichts aber, was ihn veredeln und erheben konnte. Die alte Philosophie Griechenlands und Roms ging in diesem allgemeinen Kampfe der Menschheit verloren. Die christliche Religion artete in Aberglauben, Unwissenheit und Herrschsucht aus, und die Künste folgten diesem allgemeinen Falle.

So wie aber der einzelne Mensch durch große Unglücksfälle oft zu Anstrengungen bewogen wird, die seinen vorigen Zustand nicht nur wieder herstellen, sondern ihn noch weit glücklicher machen können, so erging es auch hier mit den Unglücksfällen ganzer Völkerschaften. Die Kräfte der Menschen wurden aufgeregt, und das allgemeine Bestreben, sich aus einem so traurigen Zustande heraus zu reissen, brachte bald Wirkungen hervor, die sich in der Folge über ganz Europa verbreitet, und genau genommen nicht nur den Grund zu der heutigen Verfassung der Europäischen Staaten, sondern auch zu der höhern Art von Cultur neuerer Zeiten gelegt haben. Das umgestürzte Gebäude wird zwar in diesem Zeitraume noch nicht völlig wieder hergestellt, aber doch schon so weit gebracht, daß man sehen kann, was daraus werden könnte; wenn dessen Vollendung nicht durch neue Unglücksfälle verhindert würde. So wie ein Kranker sich in gewissen Augenblicken erholt, in anderen wieder zurückfällt, und mit diesem veränderlichen Zustande gar oft abwechselt, ehe Tod oder Leben die Oberhand gewinnt, so ging es es auch hier mit den Staaten, mit den Wissenschaften und mit den Künsten. Sie waren krank, erholten sich, bekamen Rückfälle, und erholten sich abermals; aber zur

völligen Gesundheit konnten sie nur sehr spät gelangen. Die Hoffnung dazu war alles, was dieser Zeitraum gewähren konnte.

§. 2.

Mitten unter allen Verwirrungen und Verwüstungen, welchen alle Europäische Völker um diese Zeit unterliegen mußten, erhielt sich dennoch der Römische Stuhl so in Ansehen, daß er für die Ausbreitung der christlichen Religion ununterbrochen thätig seyn konnte. Die Ueberreste von Kenntnissen und Künsten, welche der allgemeinen Zerstörung entkamen, hatten in der Kirche eine Zuflucht gefunden, und wurden nun gleichsam ein Eigenthum der Geistlichen. So gering und unbedeutend diese Kenntnisse und Künste auch gewesen seyn mögen; so waren sie doch nun ein wahrer Schatz für die Kirche, der ihr nicht nur bey den Barbaren Achtung und Ansehen, sondern auch sogar bey den gebildeten Völkern Einfluß in weltliche Geschäfte verschaffte. Die Geistlichen waren nun nicht mehr bloß Lehrer der Religion, sondern überhaupt Lehrer und Erzieher des Menschengeschlechts geworden. Wir können nicht bestimmen, ob dieser Gang der Dinge dem Wachsthume der Wissenschaften nachtheilig oder vortheilhaft war: aber wahrscheinlich ist es, daß sie noch tiefer gesunken, und noch schwerer wieder aus ihrem Verfall heraus zu reissen gewesen seyn würden, wenn sich die Geistlichen ihrer nicht angenommen, und künftigen Jahrhunderten die Mittel zu ihrer Wiederherstellung nicht aufbewahrt hätten.

§. 3.

Neben anderen Kenntnissen und Künsten, die nun ein Eigenthum der Kirche geworden waren, und zu deren Aufnahme und immer größern Ausbreitung benutzt wurden, hat auch die Musik einen vorzüglichen Schutz bey ihr gefunden. Die Feyerlichkeit, Schönheit und Wirksamkeit, welche der öffentliche Gottesdienst durch den Kirchengesang erhielt, wurde sehr bald eines der kräftigsten Mittel zur Ausbreitung der christlichen Religion. Wir finden daher, daß die ersten Bekehrer zum Christenthum in diesem Zeitraume entweder selbst Sänger waren, oder doch Sänger zu Gehülfen hatten. Die erste Sendung eines solchen Bekehrers ging nach England, und wurde von Gregor dem Großen selbst, noch bey seinem Leben veranstaltet.

Dieser Apostel der Engländer hieß Augustin,* und war ein Mönch aus Rom. Er soll im Jahre 596. seine Mission angetreten haben. Die wahrscheinliche Veranlassung dazu gab die Königin Bertha, die die einzige Tochter Cariberts, Königs zu Paris, (eines Abkömmlings des Clovis, welcher Gallien erobert hatte) war, und bey ihrer Vermählung mit Ethelbert die Bedingung einer freyen Religionsübung machte. Da ihr diese Bedingung zugestanden wurde, so brachte sie einen Französischen Bischof mit an den Hof zu Canterbury, und war hernach eifrigst für die Ausbreitung ihrer Religion besorgt. Diese Lage der Dinge mochte der Römische Hof gewußt, und zu benutzen gesucht haben. Da nun die Königin Bertha sowohl die Liebe des Volks als ihres Gemahls durch untadelhaftes Betragen zu erwerben wußte, so war sie im Stande die Absichten Gregors aufs kräftigste zu unterstützen und zu befördern.

Beda Vener erzählt außer der obigen Veranlassung noch eine andere, welche zwar ein wenig fabelhaft klingt, aber dem Geiste jener Zeiten sehr angemessen, und deßwegen nicht unglaublich ist. Als nehmlich Gregor, da er noch im Privatstande lebte, auf dem Marktplatze zu Rom einst einige Sächsische Jünglinge bemerkte, die zum Verkauf angestellt waren, und welche Römische Kaufleute auf ihren Reisen nach Britannien von ihren Aeltern erhandelt hatten, fiel ihm ihre Schönheit und blühende Jugend so sehr auf, daß er sich mit ihnen in ein Gespräch einließ, und sie fragte, aus welchem Lande sie wären. Auf die Antwort, daß sie Angeln wären, sagte er, sie könnten ei-

gentliche Engel genannt werden, und es sey Schade, daß der Fürst der Finsterniß eine so herrliche Beute haben, und in einem so schönen Leibe eine Seele wohnen sollte, welcher immer Gnade und Gerechtigkeit fehle. Auf weiteres Befragen nach dem Namen ihrer Provinz, erfuhr er, daß sie Deiri (ein Stück von Northumberland) heiße. Das ist gut, rief er aus, sie sind zur Gnade Gottes von seinem Zorn (de ira) gerufen. Aber wie heißt der König dieser Provinz, fragte er endlich; man antwortete ihm: Aella oder Alla. Alleluja, rief er aus, wir müssen machen, daß das Lob Gottes in ihrem Lande gesungen werde [1]). Diese Anspielungen schienen dem Gregor von so glücklicher Vorbedeutung zu seyn, daß er die Mission selbst vorzunehmen gedachte; auch schon die Erlaubniß des Papstes dazu hatte. Als er aber Anstalten zu dieser gefährlichen Reise machte, wurde er vom Römischen Volke davon abgehalten, dessen Liebe gegen ihn so groß war, daß es ihn nöthigte, alle Gedanken zur Ausführung dieses zwar frommen, aber gefährlichen Vorhabens fürs erste fahren zu lassen.

Nachdem er aber selbst den päpstlichen Stuhl bestiegen hatte, war sein Eifer für die Ausbreitung der christlichen Religion noch feuriger geworden, und sein Ehrgeitz spornte ihn an, seine Regierung durch die Bekehrung Englands zu verherrlichen. Er sandte also im Jahre 596 den Mönch Augustin mit vierzig Gehülfen dahin ab. Allein diese Missionarien bemerkten die Gefahr, welcher sie sich aussetzten, erst recht, als sie schon auf dem Wege waren; sie warteten daher eine Zeit lang in Frankreich, und sandten den Augustin wieder zurück, um dem Papst die Gefahr und Schwierigkeit einer solchen Unternehmung vorzustellen, und ihn zu bewegen, daß er davon abstehen möge. Aber Gregorius blieb bey seinem Vorhaben; rieth den Missionarien aber, sich aus Frankreich Dollmetscher mitzunehmen; und empfahl sie zugleich der Königin Brunehild, die zwar eine sehr lasterhafte Prinzessin, aber doch für die Ausbreitung der christlichen Religion sehr eifrig war. Nach diesen Veranstaltungen ging die Reise vor sich, und Augustinus kam mit seinen 40 Gehülfen im Jahre 597 glücklich in England an.

§. 4.

Unter diesen 40 Gehülfen des Augustinus waren mehrere Sänger, deren Namen in den Geschichtbüchern der Englischen Kirche zwar nicht aufbehalten sind, von denen man aber doch weiß, daß sie den Kirchengesang zuerst in Kent eingeführt, und ihn so beliebt gemacht haben, daß er hernach von diesem Orte aus auch an andern Orten angenommen und verbreitet wurde. Beda erzählt nicht nur dieß, sondern nennt auch verschiedene Namen von Sängern, die theils durch die ersten gebildet, theils aufs neue wieder von Rom aus von einigen Päpsten nach England geschickt waren. Johannes Diakonus bestätigt diese Erzählung ebenfalls [2]). Was aber in der Erzählung des Johann Diak. dem Papste Vitalian zugeschrieben wird, schreibt Beda dem Papste Agatho zu, welcher der Nachfolger Vitalians war. Besonders soll sich Johann, welcher päpstlicher Obersänger (Archicantor) war, viele Mühe gegeben haben, den Kirchengesang in England nicht nur von ein-

1) Gentis Anglorum Histor. ecclesiast. Lib. II. cap. 1.

2) Huius *Gregorii* tempore cum *Augustino* Britannias adeunte, per Occidentem quoque Romanae institutionis cantores dispersi, Barbaros insigniter docuerunt. Quibus defunctis, occidentales ecclesiae ita susceptum modulationis organum vitiarunt, ut *Joannes* quidem Romanus cantor cum *Theodoro*, aeque cive Romano, sed Eburaci Archiepiscopo, per Gallias in Britannias a *Vitaliano* sit Praesule destinatus: qui circumquaque positarum ecclesiarum filios ad pristinam cantilenae dulcedinem revocans, tam per suos discipulos multis annis Romae doctrinae regulam conservavit. *Vita S. Gregorii*, Lib. II. cap. 8.

eingeschlichenen Mißbräuchen zu säubern; sondern auch die Geistlichen so eifrig darin zu unterrichten, daß sie dadurch in den Stand gesetzt wurden, wiederum andere darin unterrichten zu können. Der Ruf seiner Geschicklichkeit war so groß, daß nach Beda's Bericht (*Hist. Gent. Angl.* lib. IV. cap. 18.) alle Sänger und Singmeister aus den umliegenden Klöstern zu ihm kamen, um ihn zu hören, und von ihm zu lernen. Wir finden daher beym Beda die Namen verschiedener einheimischer Sänger angeführt, die sich durch ihre vorzügliche Geschicklichkeit sehr berühmt unter ihren Zeitverwandten gemacht haben. Von dieser Art war ums Jahr 620 ein Diakonus zu Northumberland, mit Namen Jakob; ein anderer aus Kent ums Jahr 664 Eddi mit dem Zunamen Stephan, welcher von dem Bischof Wilfrid nach Northumberland gerufen wurde, um daselbst den Kirchengesang einzurichten und zu lehren; ein dritter Namens Putta, welcher in der Römischen Singart ganz vorzüglich erfahren gewesen seyn soll, und in eben der Zeit gelebt hat, in welcher der vorerwähnte Johann und Theodor aus Rom nach England geschickt wurden. Ob dieser Johann wieder zurück nach Rom ging, nachdem er den Endzweck seiner Sendung in England ausgerichtet hatte, wird nicht ausdrücklich gemeldet; von seinem Begleiter Theodor wird aber berichtet, daß er Bischoff zu Canterbury geworden ist. Ferner nennt Beda einen sehr geschickten Sänger, mit Namen Maban, welcher am Ende des siebenten Jahrhunderts gelebt hat, und von den ersten Nachfolgern der mit Augustin nach England gekommenen Sänger unterrichtet worden war. Ebenfalls im siebenten Jahrhundert lebte der Bischoff Acca zu Kent, der ein vorzüglicher Sänger war, (erat enim cantor peritissimus) und sich kein Bedenken machte, in seiner Kirche das Amt eines Vorsängers selbst zu verwalten. Er machte sogar bloß in der Absicht eine Reise nach Rom, um daselbst den Römischen Gesang recht an der Quelle zu erlernen. (*Bed. Hist. Gent. Angl.* lib. V. cap. 21.) Von einigen dieser Sänger erzählt Beda, daß sie nicht bloß singen konnten, sondern noch andere gute Eigenschaften besaßen, wodurch sie der Kirche und der Ausbreitung der christlichen Lehre nützlich wurden. So hat der Diakonus Jakob sowohl durch seinen guten Lebenswandel, als durch seine vorzügliche Geschicklichkeit im Gesang, der Kirche viele Anhänger verschafft [3]). Er wurde von seinen Zeitverwandten so geehrt und geachtet, daß sogar das Dorf, welches er bewohnte, nach seinem Namen genannt wurde. Vom Eddi erzählt Mabillon, daß er auch ein guter Schriftsteller gewesen sey, und das Leben des h. Wilfrid beschrieben habe [4]). Endlich war auch Theodor selbst in allen damaligen Kenntnissen Griechenlands und Roms so bewandert, daß man seine Ankunft in England als die Zeitperiode angiebt, in welcher außer der Musik, Arithmetik, Astronomie ꝛc. auch die Griechische und Lateinische Sprache unter den Brittischen Angelsachsen bekannt zu werden anfingen [5]).

Aus allem diesem erhellet deutlich, daß man sich in England sehr viele Mühe gegeben habe, den Römischen Gesang theils rein und unverfälscht zu erhalten, theils ihn immer mehr und mehr zu

3) — qui multo exhinc tempore in ecclesia manens, magnas antiquo hosti praedas docendo et baptizando eripuit. — Qui quoniam cantandi in ecclesia peritissimus, recuperata postmodum pace in provincia, crescente numero fidelium, etiam magister cantionis ecclesiasticae iuxta morem Romanorum seu Cantuariorum multis coepit exsistere. *Hist. Gent. Angl.* Lib. II cap. 20.

4) *Heddius* Stephanus cognominatus natione Anglus, Ordinis S. Benedicti, Monachus Cantuariensis, congregationis *Giribennae*, a teneris annis ita in bonarum litterarum studiis enutritus, ut iam vir factus, omnium scientiarum genere evaserit instructissimus. Multa quidem, quantum invenire potui, non scripsit; sed illa tamen pauca puro, terso et elegante stilo exarata. Musicus insignis et primus, teste Beda, praeter unum *Jacobum*, cantandi magister in Nordhanhumbrorum ecclesiis. Illuc enim ex *Cantia* vocatus a *Wilfrido* venit, et Psalmodiam docuit. *Acta S. O. Bened. Saec. IV.* P. I. pag. 676.

5) S. *Miltons* Hist. of England, Lib. IV. p. 65.

verbreiten. Es wurde daher schon im Jahre 747 auf der Kirchenversammlung zu Cloveshoven in England zum Gesetz gemacht, ihn unverändert in allen Kirchen des Landes zu erhalten[6]), und nicht nur unverändert an sich selbst, sondern auch in allen Kirchen und Klöstern auf eine und eben dieselbe Art. Einer der ersten und wichtigsten Beförderer dieses Gesangs war der Bischoff von York, Stifter des Klosters Weremouth, mit Namen Benedictus. Er war selbst fünfmal zu Rom gewesen, hatte beym Papst Agathon eine sehr gute Aufnahme gefunden, und sich bey dieser Gelegenheit von den Römischen Kirchengebräuchen eine so vollkommene Kenntniß erworben, daß er dadurch in den Stand gesetzt wurde, sie ganz unverändert in England, wenigstens in seinem Kirchsprengel einzuführen. Er war es auch, welcher, nachdem der Römische Gesang, den die ersten Missionarien von Gregor dem Großen eingeführt hatten, wieder verfallen und ausgeartet war, im Jahre 678 aufs neue Römische Sänger kommen ließ, und dadurch sein Kloster Weremouth zur allgemeinen Singschule vom nördlichen England machte. Er war auch der Lehrer des Beda, welcher nicht weniger zur Aufnahme des Gregorianischen Gesangs in seinem Vaterlande beygetragen, und uns nicht nur die beste Nachricht von dessen Beschaffenheit in seinem Zeitalter gegeben, sondern auch einige Schriften über die Musik hinterlassen hat, welche in der Cöllnischen Ausgabe seiner sämmtlichen Werke abgedruckt sind. Die Aechtheit des einen Werks: de musica mensurata ist zwar mit Recht bezweifelt worden, weil Dinge darin enthalten sind, von welchen in seinem Zeitalter die ganze übrige Welt noch nichts wußte; die musica theorica mag ihm aber wohl gehören; weil sie mit Subtilitäten angefüllt ist, mit welchen man sich zu seiner Zeit überhaupt gerne beschäftigte. In der Folge wird näher von diesen Schriften geredet werden.

§. 5.

So groß nun aber das Bestreben der angeführten Männer gewesen ist, den Gregorianischen Gesang völlig rein zu erhalten, so hat es doch nicht an Personen gefehlt, welche Veränderungen damit vorzunehmen versucht haben. Die ersten Jahrhunderte hindurch scheint zwar alles in der einmal eingeführten Ordnnng geblieben zu seyn; aber im Anfange des eilften Jahrhunderts erscheint ein Mönch aus Caen in der Normandie, welchen Wilhelm der Eroberer zum Abt des Klosters Glastonbury gemacht hatte, der eine ganz neue Singart einführen wollte. Dieser Abt hieß Turstin, und die Geschichte seiner Veränderung wird sowohl beym Mabillon (*Annal. Benedict.* T. II. lib. 63. p. 21.) als auch bey den Verfassern der *Histoire litteraire de la France* (Tom. VII. pag. 34—35.) erzählt. Beym Mabillon hat die Erzählung die Ueberschrift: Glastoniae turbae ob cantum. Als nehmlich Turstin eine neue Art von Gesang im Kloster Glastonbury einführen wollte, entstand unter den Mönchen eine Empörung. Sie hatten eine so große Achtung und Ehrerbietung für alles, was unter dem Namen Gregors bey ihnen eingeführt war, daß sie hartnäckig die neue Art des Turstinischen Gesangs anzunehmen verweigerten. Es kam ihnen vor, als wenn durch eine solche Neuerung der Gregorianische Gesang zu Grunde gehen müßte. Als aber Turstin dessen ungeachtet darauf bestand, daß die Mönche seinen neuen Gesang annehmen sollten, sie sich aber noch immer weigerten, brauchte er mit Hülfe seiner Laien Gewalt gegen sie, so daß deren einige sehr geschlagen, andere aber tödtlich verwundet wurden[7]). Ein Englischer Geschichtschreiber, Heinrich

6) *Mabillonii* Acta S. Ord. Bened. Lib. XXIII. an. 758. Tom. II. pag. 185.

7) Hic, ut protervus erat, suos Glastonios cantum, quem a beati Gregorii papae discipulis acceperant, relinquere, sibique ignotum nec auditum antea cantum, a Flandrensibus et Normannis ediscere coegit.

von Knygton, in seinem *Chronic. de eventibus Angliae* (von 950 bis 1395.) ist der Meinung, die Singart, welche Turstin in seinem Kloster habe einführen wollen, stamme von einem gewissen Wilhelm aus Dijon her, welcher nach der Bemerkung der Verf. der Hist. litter. de la France nicht nur überhaupt im Gesang und in der Musik damaliger Zeit sehr erfahren war, sondern auch eine ganz neue, vom Gregorianischen sehr verschiedene Art von Gesang erfunden zu haben scheine, die sich nicht nur in den unter ihm stehenden Klöstern, sondern überhaupt in der Normandie verbreitet habe [8]). Was für eine Art des Gesangs aber eigentlich hierunter zu verstehen sey, läßt sich aus diesen Erzählungen nicht begreifen. Gerbert (*de Mus. sacr.* T. I. p. 262.) sagt: es erhelle aus dem Leben des h. Wilhelm, daß es eine Verbesserung des Römischen Gesangs gewesen sey. Die Worte, welche zum Beweis angeführt werden, sind merkwürdig, und zeigen, daß Wilhelm nichts weniger als ein Neuerer, sondern nur ein sehr accurater Musicus war [9]). Unter solchen Umständen würden also die Mönche von Glastonbury mit unseren heutigen musikalischen Stümpern in einerley Fall gewesen seyn, die sich ebenfalls gerne empören, wenn sie jemand zu größerer Genauigkeit anhalten will.

§. 6.

Neben dieser großen Sorgfalt, welche auf den Kirchengesang gewendet wurde, und neben dem Bestreben der Geistlichen dieses Zeitalters, alle Kenntnisse und Künste bloß auf die Kirche einzuschränken, erhielt sich doch bey den Engländern die alte Nationalmusik, so wie die alten Nationalinstrumente, und deren Anwendung zu weltlichen Ergetzlichkeiten von aller Art. In dem Concilio zu Cloveshoven vom Jahre 747 wird sehr dagegen geeifert, daß sich diese Arten von Ergetzlichkeiten auch in die Klöster eingeschlichen haben. Die Klöster sollen (heißt es im 20sten Canon) Wohnungen stiller, ruhiger, mit Gott beschäftigter Menschen seyn, nicht aber den Poeten, Cytharisten, Musikern und Possenreißern zum Aufenthalte dienen. (Non vero ludicrarum artium, hoc est poetarum, cytharistarum, musicorum, scurrarum receptacula.) Die Minstrels waren damals, wenigstens in Wallis, in vollem Flor; und aus dem Gebrauche verschiedener Instrumente bey den Engländern, die vorzüglich in Wallis einheimisch gewesen zu seyn scheinen, läßt sich schließen, daß sie dieselben auch auf eine ähnliche Art zur Begleitung gewisser Nationalgesänge gebraucht haben werden. Verschiedene dieser Instrumente sollen um diese Zeit sogar schon in der Kirche gebraucht worden seyn. Man nennt als solche die Orgel, die Vio-

Hinc orta lis est acerrima, quam mox sacri ordinis contumelia subsecuta est. Cum enim nova instituta recipere detrectarent monachi, et nihilominus contumacis pertinacia magistri persisteret, laici abbati suffragati monachis vim intulere; quorum alii crudeliter percussi, alii letaliter sauciati sunt. *Annal. Bened.* loc. cit.

8) A *St. Benigne* on donnoit aussi une application particuliere au chant ecclesiastique et à la Musique. *Le B. Guillaume* possedoit si parfaitement l'un et l'autre, qu'il avoit la reputation de surpasser en ce point tous les maitres de l'art en son temps. Une de ses occupations litteraires etoit de corriger les antiennes, les repons, les Hymnes et autres parties de l'office divin, en quoi il reussit heureusement. Il semble meme, qu'il introduisit dans le chant une nouvelle methode, differente du chant Gregorien, laquelle se communiqua aux monasteres de sa dependance, et autres de Normandie. On en juge ainsi sur ce que *Turstin*, Moine de St. Etienne de Caen, ou l'on suivoit la nouvelle methode etc. Tom. VII. pag. 34—35.

9) Cum supernae dulcedinis nectare artificialis etiam musica perdoctus ac comtus dogmate, quidquid in psallendo choris suorum psallebatur die ac nocte tam in antiphonis, quam in responsoriis, vel Hymnis corrigendo et emendando ad tantam direxerit rectitudinem, ut nullis decentius ac rectius psallere contingat in tota ecclesia Romana. Psalmorum nihilominus concentum dulcissimo ultra omnes distinguens decoravit melodimate.

line, Harfe, Citela und den Psalter, nebst einigen noch jetzt gebräuchlichen Blasinstrumenten. Der Psalter, ein Saiteninstrument, hatte die Gestalt eines Triangels, wurde mit den Fingern, wie eine Cythar, berührt, war aber nach der Beschreibung Isidors darin von der Cyther verschieden, daß der Psalter den Resonanzboden oben, die Saiten aber unten, die Cyther hingegen den Klangboden unten, die Saiten aber oben hatte [10]). Beym Gerbert *de cant. et mus. sacr.* T. II. Tab. VIII.) findet man eine Zeichnung von dem Psalter, die einen ganz andern Begriff von diesem Instrumente giebt, als man gewöhnlich davon hat. Die Orgeln waren in jenen Zeiten noch gar einfach, und bestanden bloß aus einer kleinen Reihe ungleicher Pfeifen, die durch verschiedene Blasebälge zur Ansprache gebracht wurden. Man bewunderte sie hauptsächlich ihres lärmenden Geräusches wegen. Sie wurden aber in diesem Lande sehr früh verbessert, wie man aus der Beschreibung des Wilhelm von Malmesbury sehen kann, welche er von der Orgel macht, die der H. Dunstan schon im zehnten Jahrhunderte in seine Kirche brachte. Die Harfe war unter den Sachsen das allergebräuchlichste Instrument, und wurde bey allen ihren weltlichen Festen gehört. Wahrscheinlich haben sie dieses Instrument von den Wallisern bekommen, bey welchen es so allgemein gebraucht und geachtet wurde, daß es kein Knecht spielen durfte, auch in ihren Gesetzen ausdrücklich bestimmt war, daß es keinem Schuldner genommen werden konnte. Dieses Instrumentes bediente sich Alfred, König in England, um unter der Verkleidung eines Harfenspielers das Dänische Lager zu kundschaften. Alfred muß gut gespielt haben; denn seine Musik gefiel im Lager so sehr, daß er nicht nur überall frey herum gehen, und alles beobachten konnte, sondern auch sogar ins Zelt des Königs Guthrum geführt wurde, und einige Tage daselbst bleiben mußte. Außer der Harfe und den schon angegebenen übrigen Instrumenten war noch die Citela und das Crwth (crota) in dieser Zeit üblich. Beyde sind der heutigen Violine ähnlich. Des letztern erwähnt schon Venantius Fortunatus als eines Brittischen Instruments, soll auch unter den Wallisern sehr gebräuchlich gewesen, nun aber seinem Untergange nahe seyn, weil es nach dem Berichte des Daines Barrington [11]) nur noch eine einzige Person im ganzen Fürstenthume spielen kann. Das Crwth hat sechs Saiten, davon zwey außer dem Griffbret liegen, und von dem Daumen berührt werden. Der Steg desselben ist platt, so daß alle sechs Saiten mit einem Strich bewegt werden. Dieses Instrument ist in eben dem Zeitalter auch in Frankreich und Deutschland unter dem Namen Rota, Rote bekannt gewesen, wie man aus manchen alten Gedichten und Chroniken, so wie auch aus alten Glossarien sehen kann.

Ueberhaupt scheinen die wenigsten dieser Instrumente bey den Brittischen Sachsen, eigentlich einheimisch gewesen zu seyn. Ihre Aehnlichkeit mit verschiedenen Instrumenten der alten Griechen und Römer, so wie der Gallier und Deutschen macht es wahrscheinlich, daß sie mit den Römischen Eroberungen in dieses Land gebracht worden sind, und daß die Eingebornen sodann die Art ihres Gebrauchs von den Römern angenommen haben. Von welcher Art nun dieser Gebrauch war, läßt sich in unsern Zeiten auf keine Weise bestimmen, da weder von Instrumentalmusik, noch von weltlichen Gesängen sich auch nicht das geringste Ueberbleibsel erhalten hat. Da man aus Mangel an musikalischer Schreibekunst die Gesänge nicht anders fortpflanzen konnte, als daß sie einer dem andern abhörte, so mußten sie nothwendig verloren gehen, so bald andere Melodieen aufkamen, und die alten aus dem Gedächtniß verdrängten. Dieß thaten ohne Zweifel die Gregorianischen Gesänge. Das

10) Psalterii et Citharae haec differentia est, quod psalterium lignum illud concavum, unde sonus redditur, superius habet, et deorsum feriuntur chordae, et desuper sonant; cithara autem e contra concavitatem ligni inferius habet.

11) Account of two Welsh musical instruments, in der *Archaeolog. Brit.* V. 3.

Volk bekam sie so häufig zu hören, daß sie sich nothwendig dem Gedächtnisse desselben einprägen, und alle andere Art von Gesang völlig vertilgen mußten. Daher finden wir, daß in diesen Jahrhunderten in Italien, Gallien und Deutschland selbst auf Volksgedichte Gregorianische Melodien gesungen wurden. Eben so wird es um diese Zeit in England beschaffen gewesen seyn. Denn der Kirchengesang war so allgemein geworden, daß man einen Tag wie den andern vom Morgen bis an den Abend, und vom Abend bis an den Morgen nichts anderes zu hören bekam.

§. 7.

Außer den vielen Beförderern des Gregorianischen Gesangs, welche in vorhergehenden §§. namhaft gemacht worden sind, hat aber England in dieser Zeitperiode noch einen Beförderer der musikalischen Wissenschaften überhaupt gehabt, der in dieser Rücksicht für sein Land ungefähr das nehmliche that, was noch vor ihm Carl der Große für Frankreich und Deutschland gethan hat. Ein solcher Beförderer war der König Alfred, welcher am Ende des neunten Jahrhunderts regierte. In seinem zwölften Jahre kannte er noch keinen Buchstaben, machte aber in der Folge, als ihm sein Vater Ethelwolf Lehrer verschafft hatte, (die in jenem Zeitalter noch schwer in diesem Lande zu finden waren), desto geschwindere Fortschritte in allen damals vorhandenen Kenntnissen. Das größte Vergnügen machte ihm das Lesen Sächsischer Gedichte, zu welchen er auch die Melodien auswendig singen lernte. Daß er auch auf Instrumenten, besonders auf der Harfe spielen lernte, ergiebt sich aus der bekannten Geschichte, daß er als verkleideter Harfenspieler ins Dänische Lager ging, wie schon erzählt worden ist. Was ihn aber vorzüglich zu einem Platz unter den Beförderern der Musik berechtigt, besteht darin, daß er durch eine allgemeine Entwickelung seiner großen Geistesanlagen so weit kam, auch die Musik mit anderen Augen zu betrachten, als sie gewöhnlich von weniger gebildeten Menschen betrachtet wird. Er lernte einsehen, daß sie eine große Kunst sey, die nicht der willkührlichen Behandlung eines jeden überlassen werden könne, wenn sie das leisten soll, was sie leisten kann. In solchen Gesinnungen und mit solchen Begriffen errichtete er im Jahre 886 zu Oxford die erste Professur, um vermittelst derselben die Musik in seinem Lande nicht bloß praktisch, sondern hauptsächlich wissenschaftlich behandeln zu lassen. Der erste Professor der Musik an diesem Orte, wurde aus Gallien verschrieben. Sein Name war Johannes. Ihn begleitete Grimbald. Beyde waren, nebst noch zwey anderen, die ersten Lehrer auf der neuen Universität [12]; Grimbald unterrichtete in der Gottesgelahrtheit, Johannes aber in der Musik, Arithmetik und Dialektik [13]. In der praktischen Musik war Alfred selbst sehr erfahren, und seine Ansprüche an die Tonkünstler seiner Zeit waren nicht gering. Keiner wurde bey ihm geduldet, der bloß aus dem Gedächtniß sin-

12) Quos inter legatos ultra mare ad Galliam magistros acquirere direxit; indeque advocavit *Grimbaldum* sacerdotem et monachum venerabilem videlicet virum cantorem optimum et omnimodo ecclesiasticis disciplinis et in divina scriptura eruditissimum et omnibus bonis moribus ornatum. *Joannem* quoque aeque presbyterum et monachum acerrimi ingenii virum, et in omnibus disciplinis litteratoriae artis eruditissimum, et in multis aliis artibus artificiosum. *Asserius* in Vita Alfredi, inter SS. rer. Anglic. *Cambdeni.*

13) Igitur anno Incarnat. 886. anno secundo adventus *S. Grimbaldi* in Angliam incepta est universitas *Oxoniae* primitus in ea regentibus ac in sacra Theologia legentibus *S. Neoto* abbate, nec non in theologia doctore egregio: et *S. Grimbaldo*, sacrae paginae suavissimae dulcedinis excellentissimo professore. In grammatica vero et rhetorica regente *Assero* monacho, et in arte litteratoria viro eruditissimo. In dialectica vero, musica et arithmetica legente *Joanne* monacho, et Collega *S. Grimbaldi*, viro acutissimi ingenii et undecumque doctissimo, praesente glorisissimo et invictissimo rege *Alfredo*. *Bulaei* Hist. acad. Paris. Tom. I. pag. 224.

gen oder spielen konnte, sondern nur wahre Kunstverständige hatten sich seines Beyfalls zu erfreuen[14]). Ueberhaupt zeugte alles, was dieser König that, von seinen vorzüglichen Geistesfähigkeiten. Er war Held, und hatte 56 Schlachten zu Wasser und zu Lande persönlich beygewohnt; er war nicht nur Beförderer der Wissenschaften, sondern selbst Gelehrter und Dichter [15]); kurz er machte sich um sein Land so verdient, daß seine Einrichtungen und persönliche große Eigenschaften ihm den Namen des Großen, und des Stifters der Englischen Monarchie erwarben. Er starb im Jahre 901, nachdem er neun und zwanzig und ein halbes Jahr regiert hatte.

§. 8.

Was der König Pipin in Frankreich zur Verbesserung des Kirchengesangs, vorzüglich aber zur Aufnahme des Gregorianischen gethan hat, ist schon im vorhergehenden Kapitel zum Theil erzählt worden. Seine Einrichtungen hierin waren aber so wenig von langer Dauer, als es die früheren Einrichtungen dieser Art unter der Regierung des Clodoväus gewesen waren. Das Volk fiel immer wieder in seine alte Art von Nationalgesang zurück. Pipin mußte daher von Stephans Nachfolger auf dem päpstlichen Stuhl, nehmlich vom Papst Paul neue Hülfe suchen. Dieß geschah im Jahre 758. Paul sandte auf des Königs Bitte einen gewissen Simeon nach Frankreich, welcher Secundicerius bey der Römischen Singschule war. Dieser fing seinen Unterricht im Römischen Gesang hauptsächlich mit den Mönchen des h. Remigius an; ehe er aber damit völlig zu Stande kommen konnte, wurde er vom Papst wieder zurück gerufen, weil unterdessen der Primicerius der Römischen Schule, mit Namen Georg, gestorben war, dessen Stelle nun durch den Simeon wieder besetzt werden sollte. Sein musikalischer Unterricht in Gallien blieb also unvollendet, welches sowohl dem König als dem h. Remigius sehr unangenehm war. Paul entschuldigte sich desfalls beym König in einem besondern Schreiben, welches hier eingerückt zu werden verdient. Es befindet sich in der Sammlung von Briefen der Römischen Päpste an die Könige von Frankreich, welche Gretser zuerst unter dem Namen Codex Carolinus heraus gegeben hat. Nachher sind sie auch im dritten Bande der Scriptor. Histor. Francor. des *du Chesne* abgedruckt worden.

Epist. XLIII.

„Domino excellentissimo filio, et nostro spiritali compatri, *Pipino* regi Francorum, et Patricio Romanorum, *Paulus* Papa.

— — Susceptis in praesenti a Deo protectae Excellentiae vestrae syllabis, atque relectis, protinus cuncta, quae ferebantur in illis, libenter adimplevimus. In eis siquidem comperimus exaratum, quod praesentes Deo amabilis Remedii Germani vestri monachos Simeoni scholae cantorum priori contradere deberemus, ad instruendum eos in psalmodiae modulatione, quam ab eo adprehendere, tempore, quo illic in vestris regionibus exstitit, nequiverant. Pro quo valde ipsum vestrum asseritis Germanum tristem effectum, in eo, quod non eius perfecte instruxisset monachos. Et quidem, benignissime rex, satisfacimus Christianitati tuae, quod nisi *Georgius*, qui eidem scholae praefuit, de hac migrasset luce, nequaquam eumdem Simeonem a vestri Germani servitio abstrahere niteremur. Sed defuncto praefato Georgio, et in eius idem *Simeon*, utpote sequens illius, accedens locum, ideo pro doctrina scholae eum ad nos accersivi-

14.) Ex *Spelmano* discimus *Alfredum* musices studiosissimum non admisisse apud se qui *tantum usu vel memoriter* cantare didicerant, verum ipsius artis peritos. S. Gerbert *de cant. et mus. sacr.* T. I. p. 382.

15) S. David Hume in der Geschichte von Großbritanien, B. 1. S. 181.

mus. Nam absit a nobis, ut quippiam, quod vobis, vestrisque fidelibus onerosum exsistit, peragamus quoquo modo: potius autem, ut praefatum est, in vestrae caritatis dilectione firmi permanentes, libentissime, in quantum virtus suppetit, voluntati vestrae obtemperandum decertamus. Propter quod et praefatos vestri Germani monachos saepe dicto contradidimus Simeoni; eosque optime collocantes, solerti industria eamdem psalmodiae modulationem instrui praecipimus, et crebro in eadem, donec perfecte eruditi efficiantur, pro amplissima vestrae excellentiae atque nobilissimi Germani vestri dilectione, ecclesiasticae doctrinae cantilena disposuimus efficaci cura permanere." Auf diese Weise wurde also der Römische Gesang dießmal durch die Mönche des h. Remigius in Gallien verbreitet. Von dieser Zeit an, bis auf den Tod Pipins, welcher 768 erfolgte, findet man keine weiteren Anstalten des Gesangs wegen erwähnt; aber die Gallier müssen dennoch wieder auf Abwege gerathen seyn: denn als Carl der Große zur Regierung kam, fand er den Kirchengesang aufs neue so verdorben und ausgeartet, daß abermals Verbesserungen damit vorgenommen werden mußten.

§. 9.

Carl der Große stand mit dem Römischen Hofe in sehr gutem Vernehmen, und beförderte die politischen und geistlichen Absichten desselben nach aller Möglichkeit. Da nun dem Römischen Hofe allerdings daran gelegen seyn mußte, die Art seines Gottesdienstes überall ausgebreitet zu sehen, so konnte sich Carl durch seine Verbesserungen des gesammten Kirchenwesens, so wie des damit in der genauesten Verbindung stehenden Gesangs sehr verdient um ihn machen. Daß dieß eine seiner Veranlassungen gewesen sey, sagt er selbst: Quod factum ob unanimitatem apostolicae sedis, et sanctae Dei ecclesiae pacificam concordiam. (Capitul. Aquisgranens.) Er war aber auch selbst Liebhaber, und sogar, wie es scheint, Kenner der Musik genug, um sich einer solchen Verbesserung ohne alle andere Rücksichten, mit Ernst und Eifer anzunehmen. Seine Veranstaltungen sind daher auch weit umfassender geworden, als die seiner Vorgänger waren, so daß ihre nützlichen Folgen sich noch auf viele Jahrhunderte nach ihm verbreitet haben.

Den Anfang seiner Veranstaltungen machte er im Jahre 774. Er sandte zwey Geistliche nach Rom, in der Absicht, daß sie den ächten Römischen Gesang daselbst erlernen, und sodann die Gallier darin unterrichten sollten[16]). Im Jahre 790, da die früheren Anstalten zur Erreichung seiner Absichten entweder noch nicht hinreichend befunden worden, oder, wie sich Sigebert darüber ausdrückt, im Gallischen Gesang aufs neue Abweichungen von dem Römischen eingeschlichen waren, ließ er abermals Sänger aus Rom kommen, um ihn durch sie wieder herstellen zu lassen[17]). Er soll sich zu diesem Geschäft des Paul Warnefried, sonst Winfried genannt, bedient haben, welchen Carl seiner großen Gelehrsamkeit wegen aus der Lombardie nach Frankreich hatte kommen lassen. Nach anderen Geschichtschreibern dieses Zeitalters ist dieses Geschäft aber nicht durch eine Sendung sondern bey der Anwesenheit Carls selbst in Rom verrichtet worden. Carl war mehrere Male in Rom. Bey seiner ersten Anwesenheit ließ er zwey von seinen Clerikern daselbst zurück, um sie im Römischen Gesange unterrichten zu lassen; als sie hinlänglich unterrichtet waren, kamen sie nach Metz,

16) Carolus rex offensus dissonantia ecclesiastici cantus inter *Romanos* et *Gallos*, et iudicans, iustius esse de puro fonte, quam de turbato rivo bibere, duos clericos *Romam* misit, ut authenticum cantum a Romanis discerent, et *Gallos* docerent. *Sigeberti* Chron. ad an. 774

17) Carolus rex, honestati ecclesiasticae omnino intentus, legendi et psallendi disciplinam diligenter correxit. Perpendens enim, iterum *Gallos* a *Romanis* in cantando discrepare, *Metenses* vero sola naturae levitate paululum quid dissonare, per Cantores, rursum sibi ab *Adriano* Papa a Roma directos, dissonantiam cantus correxit. *Ibid.* ad an. 790.

und stellten daselbst den alten schönen Kirchengesang wieder her. Nach dem Tode dieser neu unterrichteten Sänger, verfiel aber die gute Singart abermals, und nun erst ließ Carl vom Papst Adrian zwey Sänger kommen, die eine nochmalige Verbesserung damit vornehmen mußten [18]). Bey der zweyten Anwesenheit Carls in Rom entstand zwischen seinen mitgebrachten Gallischen Sängern und den Römischen ein Rangstreit, so wie in spätern Jahrhunderten noch öfter solche Streitigkeiten zwischen den Sängern beyder Nationen entstanden sind. Die Französischen Sänger stützten sich nehmlich auf das große Ansehen, in welchem Carl zu Rom stand, und glaubten daher beym gottesdienstlichen Gesang im Osterfeste den Vorzug vor den Italiänern verlangen zu können. Sie behaupteten, besser und angenehmer zu singen als die Römer. Die Römer hingegen hielten sich im Kirchengesang, den sie vom h. Gregor gelernt hatten, für geschickter, und machten den Franzosen den Vorwurf, daß sie den wahren Gesang verdürben und entstellten. Der Streit kam vor den König, und die Franzosen, welche sich seines Schutzes versichert hielten, beleidigten die Römer. Die Römer aber trotzten auf ihre größere Kenntnisse, verglichen die Lehre des h. Gregorius mit dem plumpen Gallischen Gesang, und behandelten die Franken als Unwissende, Narren und grobe Barbaren. Da diese Zänkereyen kein Ende nehmen wollten, sprach Carl zu seinen Sängern: Sagt mir doch, welches Wasser ist das reinste und beste, das was aus der Quelle selbst geschöpft wird, oder das aus einem Bach, der schon weit von seiner Quelle entfernt ist? Sie antworteten alle, das Quellwasser sey allerdings das reinste, und werde desto unreiner, je weiter es sich in Bächen von der Quelle entferne. So kehrt dann, erwiederte Carl, zur Quelle des h. Gregors zurück, dessen Gesang ihr offenbar verdorben habt. In der Folge bat Carl den Papst Adrian um einige Sänger, die den Französischen Gesang wieder herstellen könnten, und erhielt von ihm den Theodor und Benedikt, zwey sehr gelehrte und vom Papst Gregor selbst unterrichtete Sänger: er erhielt auch Antiphonarien, so wie sie der h. Gregor selbst mit Römischen Noten geschrieben hatte. Nach seiner Zurückkunft in Frankreich sandte Carl den einen dieser Sänger nach Metz, und den andern nach Soissons, befahl auch den Singmeistern aller Französischen Städte, die vorhandenen Antiphonarien durch sie verbessern zu lassen, und den Gesang von ihnen zu lernen. Auf diese Weise wurden nun alle Französische Antiphonarien wieder hergestellt, die vorher durch willkührliche Zusätze oder Abkürzungen eines jeden verstümmelt waren, und alle Französische Sänger lernten den Römischen Gesang, welchen sie nun den Französischen nannten. Was aber die Manieren oder Auszierungen des Gesangs betrifft, so konnten sie die Franzosen nie recht herausbringen, denn die natürliche Unbiegsamkeit ihrer Kehle hinderte

18) Sed et *Carolus* noster Patricius, rex autem Francorum, dissonantia *Romani* et *Gallicani* cantus *Romanae* offensus, cum Gallorum procacitas cantum a nostratibus quibusdam naeniis argumentaretur esse corruptum, nostrique e diverso authenticum Antiphonarium probabiliter ostentarent, interrogasse fertur, quis inter rivum et fontem limpidiorem aquam conservare soleret? Respondentibus fontem, prudenter adiecit: ergo et nos qui de rivo corruptam lympham usque hactenus bibimus, ad perennis fontis necesse est fluenta principalia recurramus. Mox itaque duos suorum industrios clericos *Adriano* tunc episcopo dereliquit: quibus tandem satis eleganter instructis, Metensem metropolim, ad suavitatem modulationis pristinae revocavit, et per illam totam *Galliam* suam correxit. Sed cum multa post tempora defunctis his, qui Romae fuerunt educati, cantum *Gallicanarum* ecclesiarum a *Metensi* discrepare prudentissimus regum vidisset, ac unumquemque ab alterutro vitiatum cantum iactantem adverteret: Iterum, inquit, redeamus ad fontem. Tunc regis precibus, sicut hodie quidam veridice adstipulantur, *Adrianus* Papa permotus, duos in *Galliam* cantores misit: quorum iudicio rex omnes quidem corrupisse dulcedinem *Romani* cantus levitate quadam cognovit: *Metenses* vero sola naturali feritate paululum quid dissonare praevidit. *Joannes* Diacon. in vita *Gregorii M.* Lib. II. cap. 9. 10.

hinderte sie daran. Die beste Singschule blieb aber immer zu Metz; und so weit der Gesang dieser Schule vom ächten Römischen Gesang übertroffen wurde, so weit übertraf dieser den Gesang aller andern Schulen Frankreichs. Die Römischen Sänger unterrichteten die Französischen auch in der Kunst, mit zwey Stimmen zu singen (in arte organandi); und König Carl, welcher auf seiner dritten Reise nach Rom auch Lehrer der Grammatik und Arithmetik mit nach Frankreich gebracht hatte, verordnete nun, daß die Wissenschaften überall gelehrt werden sollten; denn vor seiner Zeit hatte man in Frankreich nicht die mindeste Kenntniß von den freyen Künsten [19]).

§. 10.

Es finden sich manche Unrichtigkeiten in dieser Erzählung, z. B. daß die beyden Sänger Theodor und Benedikt vom h. Gregor selbst unterrichtet seyn sollen, der im Jahre 604 gestorben ist, sie aber unter Papst Adrian I. der 772 auf den päpstlichen Stuhl kam, noch leben. Sie müßten auf diese Weise sehr alt geworden seyn. Auch andere Umstände werden von andern Geschichtschreibern des Mittelalters so verändert erzählt, daß man kaum weiß, welcher Erzählung man glauben soll. So erzählt z. B. Wasseburg (Antiquit. Galliae Belgic. 1549.), Carl habe den Wunsch gehabt, den reinen Römischen Gesang in allen Kirchen Frankreichs und Deutschlands einzuführen, und zur Erreichung seiner Absicht im Jahre 760 (in dieser Zeit lebte aber Pipin noch) zwey gelehrte Geistliche nach Rom zum Papst Adrian, (der um diese Zeit noch nicht Papst war) gesandt, um Sänger nach Gallien zu holen, welche hinlängliche Geschicklichkeit in der Musik hätten, um den Gallischen Gesang verbessern und nach Römischer Art einrichten zu können. Der Papst habe hierauf

19) Et reversus est rex piissimus Carolus, et celebravit Romae Pascha cum Domino Apostolico. Ecce orta est contentio per dies festos Paschae inter Cantores Romanorum et Gallorum. Dicebant se Galli melius cantare et pulchrius quam Romani. Dicebant se Romani doctissime cantilenas ecclesiasticas proferre, sicut docti fuerant a S. Gregorio Papa, Gallos corrupte cantare, et cantilenam sanam destruendo dilacerare. Quae contentio ante Dominum Regem Carolum pervenit. Galli vero propter securitatem Domini regis Caroli valde exprobrabant Cantoribus Romanis. Romani vero propter auctoritatem magnae doctrinae eos stultos, rusticos et indoctos velut bruta animalia affirmabant, et doctrinam S. Gregorii praeferebant rusticitati eorum et cum altercatio de neutra parte finiret, ait Dominus piissimus Rex Carolus ad suos Cantores: Dicite palam quis purior est, et quis melior, aut fons vivus, aut rivuli eius longe decurrentes? Responderunt omnes una voce, fontem, velut caput et originem, puriorem esse; rivulos autem eius quanto longius a fonte recesserint, tanto turbulentos et sordibus ac immunditiis corruptos, et ait Dominus rex Carolus: Revertimini vos ad fontem S. Gregorii, quia manifeste corrupistis cantilenam ecclesiasticam. Mox petiit Dominus Rex Carolus ab Adriano Papa Cantores, qui Franciam corrigerent de Cantu. At ille dedit ei Theodorum et Benedictum doctissimos Cantores, qui a S. Gregorio eruditi fuerant, tribuitque Antiphonarios S. Gregorii, quos ipse notaverat nota Romana: Dominus vero Rex Carolus revertens in Franciam misit unum Cantorem in Metis civitate, alterum in Suessonis civitate, praecipiens de omnibus civitatibus Franciae Magistros scholae Antiphonarios eis ad corrigendum tradere, et ab eis discere cantare. Correcti sunt ergo Antiphonarii Francorum, quos unusquisque pro suo arbitrio vitiaverat, addens vel minuens; et omnes Franciae Cantores didicerunt notam Romanam, quam nunc vocant notam Franciscam: excepto quod tremulas vel vinnulas, sive collisibiles vel secabiles voces in cantu non poterant perfecte exprimere Franci, naturali voce barbarica frangentes in gutture voces, quam potius exprimentes. Maius autem Magisterium cantandi in Metis remansit; quantumque magisterium Romanum superat Metense in arte cantandi, tanto superat Metensis cantilena caeteras scholas Gallorum. Similiter erudierunt Romani Cantores supradictos Cantores Francorum in arte organandi; et Dominus rex Carolus iterum a Roma artis grammaticae et computatoriae magistros secum adduxit in Franciam, et ubique studium litterarum expandere iussit. Ante ipsum enim Dominum regem Carolum in Gallia nullum studium fuerat liberalium artium. *Vita Caroli Magni* per monachum Egolismens. in *Du Chesne* SS. Hist. Franc. T. II. p. 75.

mehrere Sänger nach Gallien gesandt, unter andern auch einen mit Namen Austrannus, welcher seiner großen Kenntnisse wegen von Carl außerordentlich geschätzt und geliebt wurde, und in seinen späten Jahren noch das Bischoffthum zu Verdun erhielt. Diesen Austrannus findet man bey keinem der übrigen Geschichtschreiber dieses Zeitraums genannt. Man sieht aus allem, daß diese Verwirrungen meistens von der Verwechselung der Könige Pipin und Carl, und der Päpste Stephan und Adrian entstanden sind, und daß sich die Geschichtschreiber mehr an die Sache, als an die Namen gehalten haben.

Eben so ist es mit der Erzählung beschaffen, die sich beym Mönch von St. Gallen (*de ecclesiastica cura Caroli M.* cap. 10. und 11.) findet. Nach ihm wollte Carl den Kirchengesang in seinem ganzen Reiche auf einerley Art eingerichtet wissen, zu welchem Ende ihm der Papst Stephan (muß Adrian heißen) zwölf vortreffliche Sänger, nach der Zahl der zwölf Apostel sandte. Diese päpstlichen Sänger waren aber, wie es alle Römer und Griechen von jeher gewesen sind, auf den Ruhm der Franzosen neidisch, und verabredeteten bey ihrer Abreise aus Rom unter einander, den Gesang so verschieden einzurichten und zu lehren, daß die Franzosen nie zu einer Uebereinstimmung darin gelangen könnten. So bald sie demnach nach ihrer Ankunft und guten Aufnahme an Carls Hofe an mehrere Oerter des Landes vertheilt waren, um die Römische Singart überall zu lehren und einzuführen, lehrte ein jeder, ihrer Verabredung gemäß, den Gesang auf eine andere Art. Als nun Carl in einem gewissen Jahre Weihnachten und das Fest der h. drey Könige zu Trier und zu Metz, wo ihm der Römische Gesang vorzüglich viel Vergnügen machte, zugebracht hatte, und im folgenden Jahre die nehmlichen Feste zu Paris und zu Tours feyerte, und einen ganz andern Gesang hörte, als er ihn im vorhergehenden Jahre zu Metz gehört hatte, wurde er begierig, auch den Gesang der übrigen Oerter zu hören, wo noch päpstliche Sänger waren. Als er nun alles verschieden fand, beklagte er sich desfalls beym Papst Leo, dem Nachfolger Stephans, (muß wieder Adrian heißen) welcher hierauf die Sänger nach Rom zurück rief, einige derselben mit der Landesverweisung bestrafte, die anderen aber zu einem ewigen Gefängniß verurtheilte. Der Papst meldete nachher Carln, daß er ihm zwar gerne andere Sänger schicken wolle, er fürchte aber, daß sie es, ebenfalls durch Neid verblendet, nicht besser, als die ersten machen möchten; wenn es ihm indessen gefallen sollte, zwey Cleriker aus seiner Kapelle nach Rom zu schicken, die aber verständig seyn und sich nicht merken lassen möchten, daß sie aus seiner Kapelle wären; so wollte er dafür sorgen, daß sie mit Gottes Hülfe den Römischen Gesang in kurzer Zeit vollkommen gut lernen sollten. Diesen Vorschlag nahm Carl an, sandte zwey Cleriker nach Rom, und erhielt sie nach kurzer Zeit sehr wohl unterrichtet wieder zurück; den einen behielt er bey sich, den andern aber sandte er auf Bitte seines Sohns Drogo nach Metz, durch dessen Fleiß der Römische Gesang in ganz Frankreich so verbreitet wurde, daß von dieser Zeit an der schönste und vollkommenste Kirchengesang nur der Gesang von Metz genannt wurde[20]).

20) Referendum hoc loco videtur, quod tamen a nostri temporis hominibus difficile credatur; cum et ego ipse, qui scribo, propter nimiam dissimilitudinem nostrae et Romanorum cantilenae non satis adhuc credam: nisi quia patrum veritati plus credendum est, quam modernae ignavae falsitati. Igitur indefessus divinae veritatis amator *Carolus*, voti sui compotem, quantum fieri potuit, in litterarum scientia effectum sese gratulatus, sed adhuc omnes provincias imo regiones vel civitates in laudibus divinis, hoc est in cantilenae modulationibus ab invicem dissonare perdolens, a beatae memoriae *Stephano* Papa, qui deposito et decalvato ignavissimo Francorum rege *Hilderico* se ad regni gubernacula antiquorum Patrum more perunxit, aliquos minimum divinorum peritissimos clericos impetrare curavit: qui bonae illius voluntati et studiis divinitus inspiratis assensum praebens, secundum numerum XII. Apostolorum de sede Aposto-

Dieser Neid der Römischen Sänger hat wahrscheinlich seinen Grund in dem schon erzählten Streit gehabt, welchen die Italiänischen und Französischen Sänger in dem Osterfeste mit einander hatten, welches Carl zu Rom feyerte. Denn obgleich Carl, nach der Erzählung des Mönchs von Angouleme, den Römischen Sängern beytrat, so hatte doch sein Primicerius oder Kapellmeister, nach Fouchets Erzählung, den Sieg davon getragen, und das hohe Amt am Osterfeste gesungen[21]). Carl wurde erst von der Sache unterrichtet, als die Römer schon beleidigt waren. Wäre er früher davon unterrichtet gewesen, so würde es wahrscheinlich nicht so weit gekommen seyn, und er würde das Ansehen und die Achtung, die man in Rom für ihn hatte, nicht durch seinen Kapellmeister haben mißbrauchen lassen. Dieß sieht man deutlich daraus, daß er, wie Fauchet ebenfalls berichtet, seinen Kapellmeister augenblicklich aus Rom entfernte und nach Frankreich zurück schickte, so bald er den Streit erfahren hatte. Als er hierauf ebenfalls bald abreisete, nahm er eine ganze Gesellschaft Italiänischer Sänger mit sich nach Frankreich, um seine Franzosen im Gregorianischen Gesange von ihnen unterrichten zu lassen. Die Hälfte dieser Gesellschaft soll er nach Metz, die andere Hälfte aber nach Soissons geschickt haben. Ce qui déplut fort aux François, sagt Fauchet.

§. 11.

So verschieden aber auch die Erzählungen in einigen Umständen seyn mögen, die bisher von Carl's Bemühungen zur Verbesserung des Französischen Kirchengesangs angeführt worden sind, so kommen sie doch in der Hauptsache alle mit einander überein, nehmlich darin, daß Carl sehr eifrig für die Verschönerung des Kirchengesangs gesorgt hat. Bisher mußte er aber noch allzu häufig auswärtige Hülfe suchen, als daß er seine Absichten im Großen, das heißt für sein ganzes Land, hätte erreichen können. Die wenigen Oerter, an welchen bisher der Gesang gelehrt wurde, waren nicht

stolica XII. clericos doctissimos cantilenae ad eum direxit in *Franciam* (Franciam vero cum interdum nominavero omnes Cisalpinas provincias significo) quod, sicut scriptum est, in die illa apprehendent decem viri et omnibus linguis gentium fimbriam viri *Judaei*. In illo tempore propter excellentiam gloriosissimi *Caroli*, et *Galli* et *Aquitani*, *Hedui* et *Hispani*, *Alamanni* et *Boivarii* non parum se insignitos gloriabantur. Cum ergo supradicti clerici Roma digrederentur, ut supra semper omnes *Graeci* et *Romani* invidia *Francorum* gloriae carpebantur: consiliati sunt inter se, quomodo ita cantum variare potuissent, ut numquam unitas et consonantia eius in regno et provincia non sua laetarentur. Venientes autem ad Carolum honorifice suscepti, et ad praeminentissima loca dispersi, et singuli in locis singulis diversissime et quam corruptissime poterant excogitare, et ipsi canere, et alios docere laborabant. Cum vero ingeniosissimus *Carolus* quodam anno festivitates Nativitatis et Apparitionis Domini apud *Trevirense* vel *Metense* oppidum celebrasset, et vigilantissime imo acutissime vim carminum deprehendisset, vel potius penetrasset, sequenti vero anno easdem solemnitates *Parisiis* vel *Turonis* ageret, et nihil illius soni audisset, quem priori anno in supradictis locis expertus fuerat; sed et illos, quos ad alia loca direxerat, cum et ipse procedente ab invicem discordare comperisset, sanctae recordationis *Leonis* Papae successori *Stephano* rem detulit, qui vocatos *Romam* vel exsilio vel perpetuis damnavit ergastulis. Et dixit illustri Carolo: *si alios tibi praestitero, simili ut anteriores invidia caecati non praetermittent illudere tibi: sed hoc modo studiis tuis satisfacere curabo. Da mihi de latere tuo duos ingeniosissimos clericos, ut non advertant, qui mecum sunt, quod ad te pertineant; et perfectam scientiam, Deo volente, in hac re, quam postulas, assequentur.* Factumque est ita. Et ecce, post modicum tempus optime instructos remisit ad *Carolum*, qui unum secum retinuit, alterum vero petente filio suo (*Trogone*) *Metensi* episcopo, ad ipsam direxit ecclesiam: cuius industria non solum in eodem loco pollere, sed et per totam *Franciam* in tantum coepit propagari, ut nunc usque apud eos, qui in his regionibus Latino sermone utuntur, ecclesiastica cantilena dicatur *Metensis*. Apud nos autem, qui *Theutonica* sive *Teutisca* lingua loquimur, aut vernacula *Mett* aut Mette, vel secundum Graecam derivationem usitato vocabulo *Metisca* dicatur.

21) *Antiquit. Gaulois.*

hinreichend, alle Gegenden des Landes mit Sängern oder mit Lehrern des Gesangs zu versorgen; besonders da Carl nach und nach nicht bloß von Frankreich, sondern auch von ganz Deutschland, den Niederlanden, einem Theil von Ungarn, Spanien und Italien Herr wurde. Die bisherigen Singschulen zu Metz und Soissons blieben daher nun nicht länger die einzigen; sondern es wurden ihrer nach und nach immer mehrere angelegt. **Orleans** und **Sens** scheinen nach Metz und Soissons am ersten solche Einrichtungen bekommen zu haben [22]); nach ihnen folgten **Lyon**, **Toul**, **Cambray**, **Dijon** und **Paris**. Die Singschule zu **Lyon** wurde auf Carl's Anordnung von dem Erzbischoff **Leidradus** angelegt, über deren Erfolg sich der Erzbischoff in einem Schreiben an Carl auf folgende Weise ausdrückt: „In Lugdunensi ecclesia est ordo psallendi instauratus, ut iuxta vires nostras secundum sacri palatii ritum omni ex parte agi videatur quidquid ad divinum persolvendum officium ordo exposcit. *Nam habeo scholas cantorum, ex quibus plerique ita sunt eruditi, ut alios etiam erudire possint.*“

§ 12.

Was aber die Absichten Carls am allermeisten beförderte, und dem Gregorianischen Gesang vollends empor half, waren die Verordnungen, nach welchen endlich alle Bischöffe und Aebte in allen seinen Ländern solche Singschulen anlegen und unterhalten mußten, und zwar mit dem ausdrücklichen Zusatze, daß nur der Gregorianische Gesang darin gelehrt werden sollte. Fast in allen Concilien, die er veranstaltete, werden diese Verordnungen erneuert. Im Jahre 788 erging desfalls der erste Befehl. Er ist in **Hartzheims** Sammlung von Deutschen Concilien unter dem Titel: Constitutio de Scholis per singula Episcopia et Monasteria instituendis, abgedruckt. In den Achener Kapitularen von 789. Nr. 80. heißt es: Monachi, ut cantum Romanum pleniter et ordinabiliter per nocturnale vel gradale officium peragant, secundum quod beatae memoriae genitor noster Pipinus rex decertavit, ut fieret, quando Gallicanum cantum tulit, ob unanimitatem apostolicae sedis, et S. Dei ecclesiae pacificam concordiam. Die Synode von Aachen im Jahre 803. enthält zwey Verordnungen den Kirchengesang und die Singschulen betreffend: Psalmodiae Romanae Commendatio pro omnibus Episcopis et Presbyteris in omni imperio Caroli, und Scholae Cantorum constituendae in omnibus Monasteriis. Im Jahre 804 werden die Presbyter erinnert, daß sie das ganze Psalterium auswendig wissen, und Gesang und Rechenkunst verstehen sollen. Das Capitulare Dominicum vom Jahre 805 zu Thionville verordnet Nr. 11. „Vt cantus discatur, et secundum ordinem et morem Romanae ecclesiae fiat: et ut Cantores de Metis revertantur.“ Im Jahre 806 wurde zu **Nimwegen** in den Niederlanden verordnet, daß kaiserliche Commissarien zur Untersuchung der Kirchen und Klöster herumreisen, und unter andern auch darauf sehen sollten, wie es überall mit dem Gesang beschaffen sey. „Et de lectione et cantu, heißt es, an eo modo serventur, quo praecedenti capitulari sancitum est.“ Alle diese und noch mehrere Verordnungen ähnlichen Inhalts zusammen genommen, nebst dem Beyspiel, welches Carl selbst in seiner Hoffkapelle und Hoffingschule gab, mußte nothwendig den Gregorianischen Gesang in den Klöstern und Kirchen seiner Länder so allgemein machen, daß man am Ende nichts anderes, als diese Art von Gesang zu hören bekam.

22) Tres scholas pro Gregoriano Officio addiscendo ultra montes Carolus instituit. Primam posuit Metis, secundam Senonis, tertiam Aurelianis. *Galvanei* Manipulus Florum, sive Chronic. Mediolanens. in *Muratorii* SS. Italiae Tom. XI.

§. 13.

Diese Angelegenheit lag ihm sein ganzes Leben hindurch so sehr am Herzen, und er fand selbst am Gesang so viel Vergnügen, daß, wenn er auf seinen Reisen in irgend eine Stadt kam, er stets in die Kirchen ging, selbst mit sang, und seinen Söhnen, so wie auch anderen Fürsten, die ihn begleiteten, angab, was sie ebenfalls singen sollten [23]). Er war selbst im Lesen und Singen sehr geübt, wie Eginhard von ihm schreibt [24]); er wußte daher solche Eigenschaften auch bey anderen desto richtiger zu schätzen. Kein Geistlicher durfte es wagen, ihm vor Augen zu kommen, der im Gesang unerfahren war. Der Mönch von St. Gallen erzählt einige Begebenheiten, die sich auf Carls Reisen mit verschiedenen Geistlichen zugetragen haben, welche zur Bestätigung des Obigen dienen können. In seiner Hofsingschule war er oft gegenwärtig, und half selbst unterrichten. Man hat ein Bildniß von ihm, nach welchem er singend unter Chorknaben vorgestellt ist. In seiner Hofkapelle ordnete er alles, was den Gesang betraf, selbst an. Er hatte die Gewohnheit, diejenigen, welche singen sollten, mit dem Finger oder mit einem kleinem Stöckchen zu bezeichnen; auf diese Weise mußten alle Cleriker theils äußerst aufmerksam, theils auch im Gesang so bewandert seyn, daß sie vor ihm bestehen konnten, wenn sie unvermuthet aufgefordert wurden. Daher konnte kein ungeschickter im Gesang in seine Kapelle aufgenommen werden [25]). Seine Töchter ließ er täglich drey Stunden in der Musik unterrichten.

§. 14.

Wenn große Fürsten, oder andere große Männer in irgend einer Sache viel geleistet haben, und der Welt dadurch nützlich geworden sind, so begnügt sich die Nachwelt selten damit, ihnen nur das zuzuschreiben, was sie wirklich gethan haben; der Ruf ihrer guten Handlungen wird mit dem Lauf der Jahrhunderte allmählich so vergrößert, daß man endlich glaubt, solchen Menschen alles, was in verflossenen Zeiten zur Aufnahme der Wissenschaften, Künste und anderer menschlichen Angelegenheiten geschehen ist, zuschreiben zu müssen. Eben so ist es mit dem ergangen, was Carl für den Gregorianischen Kirchengesang gethan hat. Man schreibt ihm außer der allgemeinen Einführung desselben in allen seinen Ländern, außer der Errichtung der Singschulen, worin er aufs beste gelehrt werden sollte, auch noch Einrichtungen zu, die er im Innern der Musik gemacht haben soll. Er soll nehmlich die Griechischen Tonarten mit den Römischen oder Gregorianischen zu verbinden gesucht, oder vielmehr die plagalischen Töne den vier authentischen beygefügt haben. Aventinus (*Annal. Boior.* Lib. IV.) und Curio in seiner Chronik, erzählen dieß mit dem Zusatze, daß zu Gregors Zeiten nur die vier so genannten authentischen Tonarten, nehmlich die Phrygische, Do-

23) Quandocumque fuit in urbibus, accessit ad Psalmodiam, et una cecinit ipse, ac filiis ac Principibus distribuit lectiones canendas. *Melanchton.* Chronic. Lib. 4. pag. 70.

24) Legendi atque psallendi disciplinam diligentissime emendavit. Erat enim utriusque admodum peritus, quamquam nec publice legeret, nec nisi submissum, et in commune cantaret. *Eginhardi* Vita Caroli M.

25) Digito, vel baculo protento, vel ex latere suo, ad procul stantes, aliquo directo demonstravit, quem legere voluisset; finem vero lectionis signo gutturis designavit, ad quem universi ita intente suspensi erant, ut sive finita sententia, sive in media distinctione significaret, nullus sequens, aut inferius incipere praesumeret, quantumcumque incongrua finis, aut initium videretur, et hoc modo factum est, ut etiam si non intelligerent, omnes in eius Palatio Lectores optimi fuissent, nullus alienus, nullus etiam notus, nisi legere sciens, et canere, chorum eius ausus est intrare. *Monach. S. Gallens.* Lib. I. cap. 7.

rische, lydische und Myrolydische in Gebrauch gewesen sind, die aber Carl noch nicht für hinreichend gehalten habe, alle Arten von gottesdienstlichen Gesängen darnach einzurichten. Die Magdeburgischen Centuriatoren wollen sogar den Sängern Gregors nur den Gebrauch von zwey Tonarten zuschreiben, nehmlich der Dorischen und Phrygischen; sie führen aber keine Zeugnisse darüber an. Da nun Zeugnisse vorhanden, und schon im vorhergehenden Kapitel angeführt sind, daß der Gebrauch der vier authentischen Tonarten schon vom Ambrosius, der Gebrauch der vier plagalischen aber vom Gregor eingeführt ist, so muß Carl entweder noch andere hinzu gesetzt haben, oder seine neue Einrichtung muß überhaupt von anderer Art gewesen seyn. Jede dieser Vermuthungen läßt sich wenigstens mit einem Zeugnisse belegen. Das erste findet sich bey einem alten musikalischen Schriftsteller aus dem neunten Jahrhundert, welcher also dem Zeitalter Carls sehr nahe war, und von diesen Dingen allenfalls noch etwas aus der ersten Hand wissen konnte. Dieser sagt im achten Kapitel seines Werks de Musica disciplina, nachdem er vorher von den acht Tonarten gehandelt hat, daß einige Sänger behaupten wollten, es gebe verschiedene Antiphonen, die nicht in den hergebrachten Tonarten gesungen werden könnten. Carl habe daher befohlen, sie noch mit vier neuen zu vermehren, die folgende Namen erhielten: Ananno, Noëane, Nonannoëane, Noëane. Weil sich auch die Griechen berühmten, daß sie die acht vorher gebräuchlichen Tonarten erfunden hätten, so wollte er lieber die Zahl zwölf voll machen [26]). Eben dieser Aurelianus erzählt ferner, daß hierauf die Griechen ebenfalls, um nicht weniger geschickt zu scheinen, vier neue Tonarten unter den Namen: Neno, teneano, noneano, annoannes, hinzu gesetzt haben; er ist aber der Meinung, daß die Modulation derselben dennoch stets den Modulationen der ersten acht Tonarten ähnlich werde und werden müsse. Denn so (fährt er fort) wie niemand die acht Redetheile vermehren kann, so kann auch niemand die acht Tonarten vermehren, er müßte denn neue Arten von Modulation für neue Tonarten halten. [27]). Man sieht hieraus wenigstens so viel, daß wenn auch Carl wirklich den alten Gregorianischen noch vier neue Tonarten beygefügt hätte, die Sache doch von keiner Wirkung war; denn alle Musiklehrer von Carls Zeitalter an bis auf den Glarean haben ihre alten acht Tonarten beybehalten. Selbst Alcuin oder Albin, Carls Lehrer, spricht in seiner auf uns gekommenen Musica nur von vier authentischen und plagalischen Tonarten [28]).

Das Zeugniß für die zweyte und wahrscheinlichste Vermuthung giebt der Mönch von St. Gallen (*de gestis Caroli M.* Lib. II. cap. 10.), nach dessen Erzählung Carl sich zu Aachen heimlich in die Kirche einschloß, um den Gottesdienst der Griechischen Gesandten recht genau zu hören, und besonders an der Schönheit der Griechischen Gesänge so viel Vergnügen fand, daß er seinen Clerikern befahl, nicht eher zu Tische zu gehen, bis sie ihm diese Griechischen Gesänge ins Lateinische übersetzt bringen würden. Daher kommt es, (setzt dieser Geschichtschreiber hinzu) daß alle diese Antiphonen aus einerley Ton gehen und daß in einer derselben statt *contrivit*, *conteruit*, gesetzt worden ist [29]). Wer kann aus dieser Er-

26) *Aurelianus*] *Reomensis* in *Gerberti* SS. de Mus. eccles. Tom. I. „Exstitere etenim nonnulli cantores, qui quasdam esse antiphonas, quae nulli earum regulae possent aptari, asseruerunt. Vnde pius Augustus Avus vester (er redet hier mit dem h. Bernhard, der ein Enkel Carls war) Carolus paterque totius orbis, quatuor augere iussit, quorum hic vocabula subter tenentur inserta: *Ananno*, *noëane*, *nonannoëane*, *noëane*. Et quia gloriabuntur Graeci, suo ingenio octo indeptos esse tonos, maluit ille duodenarium adimplere numerum.“

27) Loco cit.

28) *Alcuini*, *seu Albini Musica*. In *Gerberti* SS. de mus. eccles. T. I. pag. 26.

29) Cum igitur *Graeci* post matutinas laudes, imperatori celebratas in octava die Theophaniae secreto in sua lingua psallerent, et ille occultatus in proximo carminum dulcedine delectaretur, praecepit clericis suis, ut nihil ante gustarent, quam easdem antiphonas in Latinum conversas ipsi praesentarent. Inde est, quod omnes eiusdem sunt toni, et quod in una ipsarum pro *contrivit*, *conteruit* positum inveniatur.

zählung schließen, daß Carl Griechische Tonarten mit den acht Gregorianischen verbunden habe? Es ist nur die Rede von einer Uebersetzung des Griechischen Textes, die der Eile wegen nicht einmal völlig rein wurde. Daß diese Gesänge alle aus einerley Ton gingen, hat vermuthlich seinen Grund ebenfalls in der Eile, mit welchen die Cleriker ihre Uebersetzung verfertigen mußten. Sie waren froh, mit den Worten zu rechter Zeit zu Stande zu kommen, und konnten wahrscheinlich nicht mehr als eine einzige Melodie im Gedächtniß behalten, welche daher auf alle übersetzte Texte gesungen werden mußte.

Ueberhaupt war Carl für den ächten unverfälschten Gregorianischen Gesang viel zu sehr eingenommen, als daß es ihm hätte einfallen können, durch Hinzusetzung neuer Tonarten etwas daran zu verändern. Ein solcher Zusatz würde allen seinen Verordnungen widersprochen haben, worin überall bemerkt ist, daß er den Gesang in seinen Ländern nach Römischer Art gelehrt und eingerichtet wissen wollte.

§. 15.

Wahrscheinlicher ist es, (was ebenfalls von vielen Geschichtschreibern erzählt wird) daß Carl sich viele Mühe gegeben habe, den Ambrosianischen Gesang zu unterdücken. Er soll selbst nach Mayland gereiset seyn, und dort alle Ambrosianische Gesangbücher theils aufgekauft theils weggenommen, und sie hernach entweder verbrannt, oder in fremde, entfernte Gegenden geschickt haben[30]). Bloß der Bischoff Eugenius soll es durch vieles Bitten noch dahin gebracht haben, daß der Ambrosianische Gesang wenigstens in Mayland beybehalten werden durfte. Er suchte nach dieser erhaltenen Erlaubniß alles auf, was Carl von Ambrosischen Gesängen in Mayland übrig gelassen hatte; fand aber nur ein einziges Missale, welches von einem frommen Mönche heimlich auf die Seite gebracht war. Weil aber viele Ambrosianische Gesänge den Geistlichen noch im Gedächtnisse waren, so wurde er durch ihre Hülfe dennoch in den Stand gesetzt, ein vollständiges Ambrosianisches Gesangbuch wieder herzustellen. Hieraus wird es auch erklärlich, warum man so viele Jahrhunderte hindurch geglaubt hat, der Ambrosianische Gesang bestehe noch immer unverändert in der Mayländischen Kirche, obgleich der Gregorianische schon längst an dessen Stelle getreten ist.

Die Veranlassung zu dieser Unterdrückung der Ambrosianischen Singart mag wohl vorzüglich in Carls Vorliebe für den Gregorianischen Gesang zu suchen seyn: außerdem aber wollte er in allen Kirchen Uebereinstimmung in der Art des Gottesdienstes eingeführt wissen. So lange nun noch verschiedene Singarten in den Kirchen herrschten, vielleicht gar, wie es nach der Erzählung des Guaguinus (in vita Caroli M.) besonders in Mayland der Fall gewesen seyn soll, Ambrosianische und Gregorianische Gesänge unter einander gemisch wurden, konnte eine so gewünschte Uebereinstimmung nicht erhalten werden. Es ist daher nicht zu verwundern, daß Carl den Ambrosianischen Gesang zu vertilgen suchte, um so weniger, da er auch, wie die Bollandisten erzählen, von den Bischöffen dazu aufgefordert wurde[31]). Dennoch hat er seine Absicht nicht erreichen können. Denn in den folgenden Zeiten, als Frankreich, nach erloschenem Carolingischen Stamme, wieder von Deutschland getrennt wurde, machten sich die Bischöffe kein Bedenken mehr, sich neben dem Gregorianischen Gesang auch des Ambrosianischen zu bedienen, und beyde Arten mit einander zu

30) Quamobrem Mediolanum profectus, omnes libros Ambrosiano titulo sigillatos, quos vel dono, vel pretio, vel vi habere potuit, alios combussit, alios trans montes, quasi in exilium misit. Apud *Bollandist.* 28. Januar. nr. 26.

31) — Vt quidquid in cantu et ministerio divino inveniret, a Romano diversum, totum deleret, et ad unitatem mysterii Romani redigeret. *Loc. cit.*

verbinden. Die Kirche zu Regensburg sandte noch unter der Regierung **Conrads II**, Salicus genannt, im Anfang des eilften Jahrhunders zwey Mönche nach Mayland, um die Ambrosianische Gesänge aus der Quelle recht ächt und rein zu holen. Die Stelle des Briefes an den Presbyter Martinus zu Mayland, welche diese Sache betrifft, verdient hier angeführt zu werden: "Schik ken Sie uns, schreibt die Regensburgische Kirche, das Antiphonarium mit den Noten; das Sacramentarium aber allein mit den Gebeten und Präfationen ohne Noten. Die Lebensgeschichte der Heiligen, die beym Gottesdienste gesungen werden, brauchen wir aber nicht, weil wir schon einen Ueberfluß daran haben [32]." Indessen blieb auch selbst in Mayland der Ambrosianische Gesang nicht lange mehr rein: denn schon gegen das zwölfte Jahrhundert fingen die Chorherren daselbst an, Gallische Gesänge darunter zu mischen, die sie melodias Francigenas nannten [33]. So wurde denn so lange gemischt, bis nichts mehr zu mischen war, und bis endlich die beyden zweckmäßigsten Singarten, nehmlich der Choral- und Collectengesang, sich in der Art daraus entwickelte, wie er noch in unseren Zeiten besteht.

§. 16.

Unter **Carls** erstem Nachfolger in der Regierung, **Ludwig dem Frommen**, wurden die Angelegenheiten der Kirche, und des damit verbundenen Gesangs nicht minder eifrig betrieben, als vorher geschehen war. Es müssen aber um diese Zeit schon wieder Veränderungen mit dem Gregorianischen Gesang vorgegangen seyn, weil **Amalarius**, ein Diakonus zu Metz, oder wie andere wollen, Abt zu Hornbach bey Metz, abermals nach Rom geschickt wurde, um von dort Rath und Hülfe zu holen. **Amalarius** erzählt dieß selbst in dem Prolog zu seinem Buche: de ordine Antiphonarii. Der Papst **Gregorius IV.** konnte ihm aber nicht helfen, sondern erwiederte auf die Bitte des **Amalarius**: „Ich habe keine Antiphonarien, die ich meinem Sohn und Herrn, dem Kaiser, schicken könnte; die letzten, die ich noch übrig hatte, sind mit **Walla**, der als Gesandter hier war, nach Frankreich gekommen." **Amalarius** erzählt ferner, er habe in dem Kloster zu Corbie in der Picardie viele Gesangbücher entdeckt, und daraus bemerkt, wie verschieden die jetzige Singart von der Singart der Vorfahren sey; er habe eine Menge Responsorien und Antiphonen darin gefunden, die man jetzt nicht singe; er wisse, daß diese Bücher älter seyen, als das Gesangbuch, nach welchem man in Rom singe, und ob dieß letztere gleich in einigem Betrachte besser eingerichtet sey, so bedürfe es doch ebenfalls noch einiger Verbesserungen; er habe daher einen Mittelweg eingeschlagen, und ein Buch durch das andere verbessert. Dieser Verbesserungen des **Amalarius** ungeachtet, soll doch der Kirchengesang damals so verdorben gewesen seyn, daß es äußerst schwer gehalten hat, etwas Gregorianisches daran zu erkennen [34]. Der Erklärer des **Hugo von Reutlingen** schreibt diese Ausartung hauptsächlich der Gewohnheit zu, die um jene Zeit besonders bey den Benediktinern aufkam, alles auswendig zu singen, wodurch nothwendig die vorher übliche Notation nicht nur verloren gehen, sondern auch die Melodien selbst immer mehr und von einander abweichen, und ihre ursprüngliche Be-

32) Mitte ergo Antiphonarium cum notulis, et sacramentarium cum solis orationibus et praefationibus Ambrosianis. Nam gestis Sanctorum, quae Missarum celebrationibus apud vos interponi solent, non indigemus, quoniam his abundamus. S. *Gerberti* de cant. et mus. sacr. Tom. I. Lib. II. c. 1. pag. 257.

33) *Puricelli* monument. Basilic. Ambros.

34) *Nivers* Dissert. sur le Chant Gregorien.

Beschaffenheit verlieren mußten [35]). Er spricht zwar von Linien und Schlüsseln, deren Gebrauch man in den Zeiten, von welchen hier die Rede ist, wahrscheinlich noch nicht kannte; wenn man sich aber statt der angegebenen Linien und Schlüssel überhaupt nur eine Notation denkt, die man doch von Gregors Zeiten an gewiß gehabt hat, so konnte die Vernachlässigung derselben allerdings im damaligen Gesang viele Unordnung, Verwirrung und Abweichungen hervorbringen. Das bloße Gedächtniß ist immer ein ungetreuer und unzuverlässiger Bewahrer unserer Kenntnisse, sie mögen seyn von welcher Art sie wollen, und ohne Schreibkunst läßt sich nichts rein und unverfälscht auf die Nachkommen fortpflanzen.

Amalarius erntete übrigens für seine Verbesserung des Antiphonarii wenig Dank ein. Er beschuldigte auch die Kirche zu Lyon, daß sie sich viele Abweichungen vom Gregorianischen Gesang erlaube, und gerieth darüber mit dem Erzbischoff Agobard daselbst in einen Streit, in welchem er sehr unsanft behandelt wurde. Agobard schrieb nehmlich ein Werk: *de correctione Antiphonarii*, welches in der *Biblioth. Patrum* Tom. XIV. abgedruckt ist; in der Vorrede dieses Werks, welche de divina Psalmodia handelt, vertheidigte er sich gegen die Beschuldigungen des Amalarius, nannte seinen Gegner zwar nicht mit Namen, machte ihn aber doch so kenntlich, daß jedermann wissen konnte, wer eigentlich gemeint sey. Damit der Leser sehe, in welchem Tone die Erzbischöffe des neunten Jahrhunderts ihre gelehrten Streitigkeiten führten, mag der Anfang dieser Vorrede einen Platz hier finden: „Quia nuper (fängt Agobard an) stultus et improbus, ipsaque stultitia et improbitate sua omnibus notus, calumniator erupit, qui sanctam ecclesiam nostram, id est Lugdunensem, non solum verbo, sed etiam scriptis lacerare non cessat, quasi non recte, nec more paterno sive usu, divinae decantationis solemnia peragentem, necesse fuit omnem sacrorum officiorum seriem, quae solito cantorum ministerio per totum anni circulum in ecclesiasticis conventibus exhibetur, sicut in eadem ecclesia favente Dei gratia custoditur, diligentius et plenius in libello, quem usitato vocabulo antiphonarium nuncupant, colligere.“ Amalarius wurde nach einiger Zeit Vorsteher der Hofschule, welcher zuerst Alcuin vorgestanden hatte; in dieser Schule wurde nebst anderen Wissenschaften auch die Musik gelehrt.

§. 17.

Die folgenden Fränkischen Könige haben nicht minder Künste und Wissenschaften zu befördern gesucht, als ihre Vorfahren in der Regierung; es traten aber ihren Absichten allzu ungünstige äußere Umstände in den Weg, als daß sie allen den Nutzen hätten hervorbringen können, der unter günstigern Verhältnissen davon zu erwarten gewesen seyn würde. Unter Carl dem Kahlen waren die Einfälle der Normänner das mächtigste Hinderniß wissenschaftlicher Kultur; diejenigen Personen, deren Lage und Stand es erlaubte, den Künsten und Wissenschaften obzuliegen, mußten jetzt

35) Processu tamen temporis quidam Alemanni, et praecipue canonici ordinis S. Benedicti, qui cantum musicalem non solum ex arte, verum etiam ex usu et consuetudine perfecte et cordetenus didicerant, ipsum omissis clavibus et lineis, quae in neuma seu nota musicali requiruntur, simpliciter in libris eorum notare coeperunt, et sic decantaverunt deinde juniores et suos discipulos sine arte et frequenti usu, et ex magna consuetudine cantum informare, qui cantus per consuetudinem doctus ad diversa pervenerit loca. Vnde jam non Musica, sed usus est denominatus. In quo tamen cantu discipuli deinde a Doctoribus, et Doctores a discipulis multiformiter discrepare coeperunt. Ex qua discrepantia et artis ignorantia usus dictus est confusus. Quo usu confuso spreto nunc vero omnes Alemanni hactenus miserabiliter per cantum seducti ad veram artem musicae revertuntur. *Flores mus. omnis cant. Gregor. in Proœmio.*

vielmehr auf Mittel denken, Leben und Vermögen zu retten, als auch Bücher und Kunst... An Wachsthum solcher Kenntnisse war also gar nicht zu denken, und alles was unter diesen unglücklichen Umständen gewünscht und gehofft werden konnte, war die Erhaltung derjenigen Kenntnisse, in deren Besitz man einmal war. Diese scheinen sich nun wirklich erhalten zu haben; und so gering sie auch mögen gewesen seyn, so ist doch dadurch den zunächst folgenden Zeiten der Weg gebahnt worden, auf welchem man wieder um einige Schritte in der Ausbildung der Kunst fortkommen konnte, anstatt daß im entgegen gesetzten Fall vielleicht Jahrhunderte erforderlich gewesen seyn würden, um nur das Verlorne wieder zu erhalten. Die neuen Fortschritte, welche nun gemacht wurden, führten ins Gebiet der musikalischen Theorie. Man hatte sich nehmlich vor, während und nach der Regierung **Carls des Großen** hauptsächlich auf den praktischen Theil der Musik eingeschränkt, und sich im theoretischen Theil höchstens nur auf die Lehre von den Tonarten eingelassen; jetzt aber fing man nach und nach an, auch die Gründe aufzusuchen, nach welchen die Ausübung eingerichtet werden müsse. Die erste Veranlassung zu dieser neuen Wendung hat nach aller Wahrscheinlichkeit die von **Carl** errichtete Universität zu Paris gegeben, wo nach damaliger Art die sieben so genannten freyen Künste, unter welchen auch die Musik einen Platz einnahm, gelehrt wurden. Die Musik, Arithmetik, Geometrie und Astronomie wurden zusammen genommen **Quadrivium**, die Grammatik, Rhetorik und Dialektik aber **Trivium** genannt. Dieser Eintheilung zu Folge wurde die Musik nun als eine mathematische Wissenschaft betrachtet, und damit der erste Schritt zur theoretischen Behandlung derselben gethan. Da die Verhältnisse der Töne allerdings das erste sind, was in Ordnung gebracht werden muß, wenn sie zu regelmäßigen Tonarten vereinigt werden sollen, und in jenen Zeiten bey dem Mangel einer guten Notation und anderer Hülfsmittel diese Verhältnisse unmöglich schon gehörig bestimmt seyn konnten, so war diese Wendung, welche nun das Studium der Musik nahm, der Natur der Sache, wenigstens in jenen Zeiten, völlig angemessen. Man nahm nun das **Monochord**, und maß und rechnete so lange, bis man den Tönen in bloß melodischer Beziehung ihr wahres Verhältniß gegeben zu haben glaubte.

Obgleich dieß nur ein sehr kleiner Theil der eigentlichen musikalischen Theorie ist, der nur die Materie der Kunst betrifft, auch in diesen ersten Zeiten unmöglich so behandelt werden konnte, wie er in spätern Jahrhunderten mit vermehrten Hülfsmitteln behandelt worden ist, so hat doch diese Wendung der Kunst unendliche Vortheile gebracht. Man sah, daß es nicht hinreichend sey, nur nach dem Gehör zu singen, wie es einen jeden gut und recht dünkte; man bemerkte, daß Gesetze der Natur vorhanden waren, nach welchen die Gesänge eingerichtet werden mußten, und fing nun an, die Musik nicht bloß als eine Belustigung der Ohren, sondern auch als eine Beschäftigung des menschlichen Geistes anzusehen. Mit dieser doppelten Eigenschaft wurde nun im neunten Jahrhunderte die Musik nicht nur allen übrigen schönen Künsten vorgezogen, sondern es trat auch eine Menge Schriftsteller auf, welche die Grundsätze derselben nach bestem Vermögen zu lehren versuchten. Im zehnten Jahrhundert war diese Achtung und der Fleiß der Schriftsteller noch eben so groß. Wenn man von den Verdiensten eines großen Gelehrten oder andern großen Mannes sprach, so war die Kenntniß und Geschicklichkeit in der Musik stets in der Reihe der angerechneten Verdienste. Es gab keine Schule, in welcher sie nicht mit eben dem Eifer und Fleiß gelehrt wurde, wie andere Wissenschaften [35]). Die Verfasser der Histoire litteraire de la France schließen aus dieser

35) L'attention singuliere que l'on donna à cultiver la Musique, fait croire qu'on la regardoit comme un des arts liberaux le plus necessaire et qu'elle étoit beaucoup au-dessus de l'idée, que nous en avons aujourd'hui. L'on peut se rappeller le grand nombre d'ecrts, qui furent faits au siecle precedant sur ce

großen Achtung und aus dem allgemeinen Eifer, mit welchem die Musik in diesem Jahrhundert getrieben wurde, daß sie von ganz anderer Beschaffenheit gewesen seyn müsse, als man sich in neueren Zeiten gemeiniglich vorstelle. Sie wünschen, daß ein geschickter Kenner des Alterthums der Welt doch ein für allemal erklären möchte, worin diese so geachtete und so eifrig ausgeübte Musik eigentlich bestanden habe. Sie sind der Meinung, sie sey vom Choralgesang ganz verschieden gewesen, und man habe sich bey der theoretischen Bearbeitung derselben nicht bloß auf die Verhältnisse der Töne eingeschränkt. Man habe, fahren sie fort, den Choralgesang und die Musik sorgfältig von einander unterschieden, und was die Schriftsteller vom Choralgesang sagen, komme eigentlich der Musik nicht zu. Als Carl der Große den Gallicanischen Gesang gegen den Römischen vertauscht habe, sey die Rede nicht von einer Veränderung der Musik gewesen, die nach wie vor unverändert geblieben sey [37]). Und doch ist diese Musik nichts anderes als Choralgesang gewesen; wie wir aus den sämmtlichen Schriftstellern des Mittelalters, und selbst aus den auf unsere Zeiten gekommenen Ueberbleibseln alter Melodien nicht bloß auf geistliche, sondern auch auf weltliche Gedichte deutlich sehen können. Die große Achtung und der Eifer, mit welchem diese Musik gelehrt und getrieben wurde, muß also in andern Ursachen, als in der vorzüglichen Beschaffenheit derselben zu suchen seyn, und die nächste und wahrscheinlichste ist wohl die, daß diese Kunst in dieser Zeit hauptsächlich in den Händen angesehener und geachteter Männer war. Alle Musiklehrer und alle musikalische Schriftsteller dieses Zeitalters waren geistlichen Standes, dessen Ansehen nicht bloß seines großen Einflusses wegen auf weltliche Geschäfte, sondern auch der Kenntnisse wegen, die er sich fast ausschließend zum Eigenthum gemacht hatte, aufs höchste gestiegen war. Ein so geachteter und ein so mächtiger Stand konnte auch wohl einer Kunst, wie die Musik selbst in ihrer Unvollkommenheit ist, Achtung verschaffen, und würde wohl noch weit unbedeutendern Beschäftigungen Achtung haben verschaffen können, wenn es ihm beliebt hätte. Außerdem aber war auch die Musik die beliebteste Beschäftigung der übrigen Großen des Reichs, und selbst der Fränkischen Könige. Von Pipins Zeiten an, war stets beym königlichen Hause eine eigene Capelle, unter der Aufsicht eines Musikmeisters, welcher damals **Menestrel** genannt wurde. **Ludwig** der Fromme ließ von seiner Capelle sogar bisweilen auf öffentlichen Plätzen eine Art von Romanzen singen und mit Instrumenten begleiten, um dem Volke damit ein Vergnügen zu machen. Es durften aber nur große, merkwürdige und gute Handlungen besungen werden, damit, nach dem Ausdruck des **Fauchet**, die Sitten des Volks durch solche öffentliche Vergnügungen nicht verdorben würden. **Carl** der Kahle machte selbst Verse, und soll die Musik nach damaliger Art sehr gut verstanden haben. Als **Carl** der Dicke von

sujet. Le X Siecle n'en vit gueres moins eclore sur la meme matiere, et les Ecrivains des siecles posterieurs ne donnent presque point d'eloge des hommes de Lettres de ce tems la, qu'ils n'y fassent entrer comme un titre d'honneur, la connoissance qu'ils avoient de la Musique. Il n'y avoit point d'ecole ou l'on n'en donnat des leçons, et les plus grands maitres tels que *Remi* d'Auxerre, *Hucbald* de S. Amand, *Gerbert* et *Abbon* l'enseignoient avec le meme soin, que les plus hautes sciences. *Hist. litter. de la France*, T. VI. pag. 71.

37) Il seroit à souhaiter que quelque habile connoisseur de l'antiquité nous fit connoitre une bonne fois, ce que c'étoit que cette Musique si estimée et si soigneusement cultivée chés les anciens. Pour nous, nous sommes persuadés, que le but, qu'on s'y proposoit, ne se bornoit point à regler les tons de la voix, et qu'elle étoit fort differente, contre l'opinion d'un sçavant moderne de ce que nous appellons le plein-chant. Cela est si vrai, que les anciens auteurs, qui ont eu occasion de parler du chant ecclesiastique et de la Musique, ne les confondoient point ensemble. Ce qu'ils disent de l'un, ne convient point identiquement à l'autre; et lorsqu'au tems de *Charlemagne* on changea le chant *Gallican* contre le *Romain*, il ne fut point question du changement de Musique, qui demeura la meme qu'elle étoit auparavant. *Ibid.*

allen seinen Unterthanen so verlassen war, daß es ihm sogar an dem nothwendigen Lebensunterhalt fehlte, war es sein Musikmeister, der ihn so lange unterhielt, bis sich der Bischoff von Maynz Luitberg seiner annahm, und ihm die Einkünfte von vier Dörfern zu seinem Unterhalte gab. Von einigen der folgenden Könige, die entweder unfähig zur Regierung waren, oder nur sehr kurze Zeit regierten, läßt sich zwar in musikalischer Rücksicht nichts sagen; daß aber die Großen auch in diesem Zeitraume Musik ausübten, beweist die Geschichte, welche sich unter Ludwig IV. Ultramarinus genannt, mit einem Grafen von Anjou, Fouque II, zu Tours zutrug. Als nehmlich der König, ums Jahr 940 mit seinem ganzen Hofe zu Tours war, gingen einige Hofleute in die Kirche St. Martin, da eben die Messe gesungen wurde. Sie verwunderten sich sehr, den Grafen Fouque mitten unter den Sängern zu finden, und berichteten den König bey ihrer Rückkunft, der Graf von Anjou sey ein Geistlicher geworden. Der König spottete ein wenig über diese Andacht des Grafen. Der Scherz mißfiel aber dem Grafen so sehr, daß er dem König am folgenden Tage einen Brief schrieb, worin es unter andern heißt: Sachez, Sire, qu'un Roi sans Musique est un Ane couronné. Der König nahm diese Lehre so wenig übel, daß er vielmehr seinen Höflingen laut gestand, der Graf habe recht, und ein Regent müsse eigentlich von allen Dingen mehr verstehen, als seine Untergebenen. Vom König Robert im Anfang des eilften Jahrhunderts ist es bekannt, wie sehr er sich in der Musik auszeichnete. Als er eine Reise nach Rom machen wollte, suchte er sich zu Begleitern nur lauter solche Männer aus, die ihrer musikalischen Geschicklichkeit wegen am berühmtesten waren [38]). Er ist auch selbst Verfasser mehrerer Hymnen gewesen, die bis auf unsere Zeiten gekommen sind, und von welchen besonders einer: O constantia Martyrum etc. noch jetzt in Französischen Kirchen gesungen wird [39]). Peyrat erzählt von ihm, daß er in Rom, als er die Messe in der Peterskirche hörte, ein von ihm selbst verfertigtes Responsorium auf den Altar gelegt habe. Die päpstlichen Sänger, welche dieß sahen, glaubten, er habe eine Summe Geldes dahin gelegt, und kamen herbey, um sie in Empfang zu nehmen. Als sie aber sahen, daß es ein in Noten gesetztes Responsorium sey, bewunderten sie seine Geschicklichkeit und baten den Papst, es in der Folge zum Andenken eines so frommen Königs singen zu lassen [40]). Von der Gemahlin dieses Königs, Constantia, die eine Tochter, Wilhelms, Grafen von Provence, war, und 998 nach Paris kam, wird erzählt, daß sie eine Art von Comödianten (Farceurs) mit dahin gebracht habe. Man hält die Ankunft dieser Prinzessin für den Zeitpunkt, in welchem der Geschmack der Nation angefangen hat, sich zu entwickeln. Wenn aber diese Farceurs nichts anderes als eine Art von Possenreissern waren, wie es sehr wahrscheinlich ist, so kann wohl diese erste Entwickelung des National-Geschmacks nicht von dem nützlichsten Einfluß auf die wahre Vervollkommung der Musik gewesen seyn.

38) Je ne dis rien du Roy Robert: personne n'ignore combien ce prince se signala de ce coté-là, et que voulant aller à Rome, il choisit pour l'accompagner ceux de son Royaume qui avoient le plus de reputation dans la science de la Musique et des Offices divins. *Le Beuf etat des Sciences en France depuis Charlemagne jusqu'au Roi Robert*, pag. 101.

39) *La Borde* essai sur la Mus. ancienne et moderne, Tom. I. pag. 108. Not. b. n. 9.

40) — — et qu'un jour etant à Rome et oyant la Messe du Pape, il presenta à S. Pierre avec grande devotion à l'offertoire, ce repons: *Cornelius Centurio*, Ceux qui servoient sa Saimteté à l'Autel, accoururent incontinent, croyans que ce grand Roy eut presenté une grande somme d'or, et trouvants que c'etoit ce repons ecrit et noté, ils admirerent grandement son esprit, et sa devotion, et à leur priere le Pape en memoire de ce Roi de tres sainte vie, ordonna que ce repons seroit desormais chanté en l'honneur de S. Pierre. *Hist. eccles. de la cour du Roi de France*, pag. 812.

§. 18.

So wie noch die heutigen Franzosen unter den übrigen Europäischen Nationen einen vorzüglichen Hang zu kleinen Liedern haben, und fast beständig irgend eine Melodie singen, so scheinen es auch schon ihre Vorfahren, die alten Gallier, gemacht zu haben. Solche Lieder machten bey ihnen eben so wie bey den alten Deutschen eine Art von National-Geschichte aus; die Thaten und Handlungen der Großen wurden darin entweder gerühmt oder verspottet, und so dem Andenken der Nachkommen zur Nacheiferung oder zur Vermeidung überliefert. An Spottliedern müssen sie vorzüglich reich gewesen seyn: denn es ist in ihrer Sprache sogar der Ausdruck Chanson und chansonner in eine spöttische Bedeutung übergegangen, so daß nun chansonner nichts anderes heißt, als Lieder auf jemand machen, um seiner zu spotten oder ihn zu beschimpfen. Sie haben aber auch andere Gattungen von Liedern gehabt, deren Inhalt sich über mehrere Angelegenheiten des menschlichen Lebens erstreckte. Auch Schlacht- und Siegesgesänge waren bey ihnen schon sehr frühe vorhanden, womit sie das Andenken ihrer tapfern Helden feyerten, und sich dadurch, wenn es ins Treffen ging, zu gleicher Tapferkeit anspornten. Der älteste noch übrige Gesang dieser Art ist aus den Zeiten **Chlotarius II.**, welcher am Ende des sechsten Jahrhunderts zur Regierung kam. Ein von diesem König erfochtener Sieg über die Sachsen hat die Veranlassung dazu gegeben. *M. de la Ravaliere* (les Poesies du Roy de Navarre, T. I. p. 193.) hat uns einige Strophen davon aufbehalten.

I.

De Clotario est canere Rege Francorum,
Qui ivit pugnare cum gente Saxonum,
Quam graviter provenisset missis Saxonum,
Si non fuisset inclitus Fato de gente Burgundionum.

II.

Quando veniunt in terram Francorum,
Faro ubi erat Princeps, missi Saxonum,
Instinctu Dei transeunt per urbem Meldorum,
Ne interficiantur a Rege Francorum.

„Laßt uns den König der Franken Chlotarius besingen, der gegen die Nation der Sachsen in den „Krieg zog. Die Sächsischen Gesandten würden ein strenges Schicksal erfahren haben, wenn sich „Faro aus Burgund ihrer nicht angenommen hätte. Als die Gesandten in Frankreich ankamen, „wo Faro Fürst war, gab ihnen Gott ein, durch die Stadt Meaux zu gehen, um sie von dem „Tode zu retten, welchen ihnen der König bestimmt hatte". Ob dieß gleich nur gereimte Prose, und nicht in der Nationalsprache der Franken abgefaßt ist, die später, nehmlich erst von den Normannen ausgebildet und zur Poesie brauchbar zu werden anfing, so sieht man doch aus dieser alten Probe, daß die Franzosen dieses Zeitalters schon gereimt und gesungen haben. Alle Gedichte dieser Zeit waren lateinisch. Der Abt le Beuf (S. Dissert. sur l'Hist. eccles. et civile de Paris, T. I. in dem Supplement à la Dissért. sur l'etat des sciences en France sous Charlemagne, pag. 370.) hat einige alte Manuscripte entdeckt, worin eine ganze Anzahl solcher Gedichte enthalten waren, die er, theils Carl dem Großen selbst, theils dem Alcuin, dem Paul Warnefried und einigen anderen zuschreibt. Eines dieser Gedichte, welches ein Trauergesang auf dem Herzog Erich von Friaul ist, der im Jahre 789 als Gefangener starb, ist sogar im Manuscripte mit musikalischen

Noten begleitet, wie de la Ravaliere am angeführten Orte bemerkt. Es ist Schade, daß le Beuf diese Noten nicht hat abdrucken lassen, die aus einem so frühen Zeitraume eine große Seltenheit seyn würden. Er hat aber nicht nur dieß nicht gethan, sondern sogar der Noten in seiner Abhandlung nicht einmal erwähnt. De la Ravaliere muß sich also entweder geirrt, und die Noten, welche er in einem neuen Manuscript gesehen, einem ältern zugeschrieben haben, oder le Beuf hat nichts als den gewöhnlichen Choralgesang in diesen Noten gefunden, und es daher der Mühe nicht werth gehalten, ihrer besonders zu erwähnen.

Noch einige Strophen aus einer Elegie dieses Zeitalters, worin man schon eine gewisse Leichtigkeit im Reimen, auch einige Spielereyen mit einigen Buchstaben bemerken kann, verdienen hier beygebracht zu werden. Diese Elegie ist von Gottschalk, einem gebornen Sachsen, der sich mit dem berühmten Rhabanus Maurus entzweyte, und vermeinter Irrlehren wegen zu einer ewigen Gefangenschaft in einem Französischen Kloster verurtheilt wurde, worin er im Jahre 868. starb. Ein Gesellschafter in seiner Verbannung bittet ihn um ein angenehmes Lied. Gottschalk dichtet hierauf:

Vt quid jubes pusiole,
Quare mandas filiole,
Carmen dulce me cantare,
Cum sim longe exsul valde:
Intra mare,
O cur jubes canere?
Magis mihi miserale!
Flere libet puerale,
Plus plorare, quam cantare,
Carmen tale, jubes quare;
Amor care,
O cur jubes canere? &c.

„Liebes Kind, warum verlangst du von mir, daß ich ein angenehmes Lied singe? Aufs Meer verbannt, warum befiehlst du mir, daß ich singe? Ich Armer! Thränen und Klagen, lieber Freund, „schicken sich für mich besser, als der Gesang. — Ach! wie kannst du verlangen, daß ich singe?"

So wurde nun in der lateinischen Sprache fort gedichtet, bis man in der Normandie und in der Provence anfing, die Landessprache, welche damals nur die Romanische genannt wurde, auszubilden, und bis nachher die Troubadoren erschienen, von welchen in der Folge geredet werden wird.

§. 19

Einer der berühmtesten Gesänge in und kurz nach Carl des Großen Zeitalter war das so genannte Rolands-Lied (Cantilena Rolandi). Man weiß zwar nicht genau, wer dieser Roland eigentlich gewesen sey, weil seine Geschichte als häufiger Gegenstand der Poeten jenes Zeitalters mit zu vielen Fabeln untermischt worden, als daß nun das Erdichtete vom Wahren abgesondert werden könnte. Daß er aber ein tapferer Held und einer von Carls Feldherrn war, der viele kriegerische Thaten verrichtet und sich dadurch überall berühmt gemacht hat, ist wahrscheinlich, und wird durch allzu viele historische Umstände bestätigt, als daß man mit einigem Grunde daran zweifeln könnte. Der Gesang, von welchem hier die Rede ist, wurde auf diesen tapfern Helden gemacht, als er nebst vielen andern Rittern in den Thälern von Ronceval umgekommen war. Einige haben

geglaubt, daß ihn Carl der Große selbst gemacht habe. Er mag nun aber zum Urheber haben, wen er will, so ist so viel immer gewiß, daß er sehr bald der Lieblingsgesang der damaligen Nation wurde, und die vorher üblichen Gesänge eben so verdrängte, als in neuern Zeiten das bekannte Marseiller Lied alle vorher üblichen Vaudevillen in Frankreich verdrängt hat. Er war in so großer Achtung, daß es für eine besondere Ehre gehalten wurde, wenn ihn jemand von einer Armee anstimmen durfte. Du Cange (Glossarium med. et inf. Latinit. voc. Cantilena Rolandi) bringt eine Stelle aus einem alten Roman von *Wace* mit dem Titel: Rou d'Angleterre, und eine andere aus Wilhelm von Malmesbury: de gestis regum Anglorum, bey, woraus man sieht, daß ihn ein Normannischer Edelmann Taillefer vor der Schlacht bey Hastings mit einer so starken und durchdringenden Stimme intonirte, daß er auf das ganze Heer einen tiefen Eindruck machte, und daß Taillefer zur Belohnung von Wilhelm dem Eroberer die Erlaubniß bekam, den ersten Angriff auf die Feinde thun zu dürfen. Die Stelle des Wilhelm von Malmesbury ist folgende: Tunc cantilena Rollandi inchoata, ut Martium viri exemplum pugnatores accenderet, inclamatoque Dei auxilio, praelium consertum, bellatumque acriter. (Lib. 3. ad an. 1066.) Und die des *Wace*:

Taillefer qui moult bien chantoit,
Sus un cheval qui tost alloit,
Devant eus alloit chantant
De l'Allemagne et de Rollant,
Et d'Olivier, et de Vassaux,
Qui moururent en Rainsohevaux.

Du Cange führt am angezeigten Orte noch eine andere Stelle aus der *Histor. Scotor.* lib. 15. des *Hector Boethius* an, nach welcher man bestimmen kann, wie lange der Rolandsgesang ungefähr im Gebrauche geblieben seyn mag. Der König Johann von Frankreich, der kein Glück im Kriege hatte, und 1356 bey Poitiers gefangen wurde, machte seinen Soldaten Vorwürfe, daß sie diesen Gesang noch sängen, da es es doch keine Rolande mehr gebe. Einer seiner Krieger erwiederte aber: es würde noch Rolande geben, wenn es noch einen Carl gäbe. (Joanni Francorum Regi conquerenti, *nullos modo se Rolandos aut Gavinos reperire*, unus ex maioribus natu, cujus aliquando virtus in juventa claruerat, respondit: *non defuturos Rolandos, si adsint Caroli.*)

So allgemein dieser Rolandsgesang bis ins vierzehnte Jahrhundert auch gesungen seyn mag, so hat er sich doch nicht bis auf unsere Zeiten erhalten. Der Marquis de Paulmy hat zwar einige Ueberbleibsel desselben in alten Romanschreibern aufgefunden, sie gesammelt, verschönert, neue Strophen im ähnlichen Geiste hinzu gesetzt, und daraus ein so vortreffliches Lied gemacht, daß, wenn das alte Rolandslied so beschaffen gewesen wäre, man sich über dessen große Wirkung nicht zu verwundern hätte. Graf Tressan, welcher ebenfalls Nachforschungen dieses Liedes wegen angestellt hat, aber nirgends etwas auffinden konnte, kam endlich auf die Vermuthung, daß vielleicht bey den Bauern auf den Pyräneen noch einige Spuren desselben zu finden seyn möchten. Roland soll freylich nach der fabelhaften Erzählung des Turpin auf den Pyräneen gestorben seyn; allein der Gesang auf ihn ist erst nach dessen Tode zum Andenken seiner Thaten gemacht, und nicht bloß auf den Pyräneen, sondern überall in Europa, wo es Soldaten gab, gesungen worden, so daß man eigentlich nicht einsehen kann, warum sich das Rolandslied länger auf den Pyräneen, als anderwärts, erhalten haben sollte. Dennoch will Graf Tressan durch den Marquis von Viviers Lansac, dessen Familie länger als sechshundert Jahre hindurch Güter auf den Pyräneen besessen hat, einige Ueberbleibsel die-

ses Liedes erhalten haben, die noch im Munde der Bergbauern seyn sollen. Nach einer Uebersetzung in die neuere Französische Sprache sollen diese Ueberbleibsel folgenden Inhalts seyn:

O Roland! honneur de la France,
Que par toi mon bras soit vainqueur!
Dirige le fer de ma lance
A percer le front, ou le coeur
Du fier ennemi qui s'avance!

Que son sang coulant à grands flots
De ses flancs, ou de sa visiere,
Bouillone encore sur sa poussiere,
En baignant les pieds des chevaux!
O Roland! &c,

So schön diese Fragmente auch sind, so sind doch die Ueberbleibsel, nach welchen der Marquis de Paulmy seinen neuern Rolandsgesang eingerichtet hat, noch weit schöner, und es ist kaum zu glauben, daß der alte ächte so wirksam, so kraftvoll, und dabey so belehrend für den Soldaten gewesen sey, als dieser neuere. Er verdient daher hier einen Platz nebst der dazu gehörigen Melodie, die zwar auch von neuerer Hand, aber in ihrer Art nicht minder vortrefflich ist, als der Text.

Chanson de Roland.

Gaiment.

Sol - dats François chan - tons Ro - land de son Pa - ïs il fut la

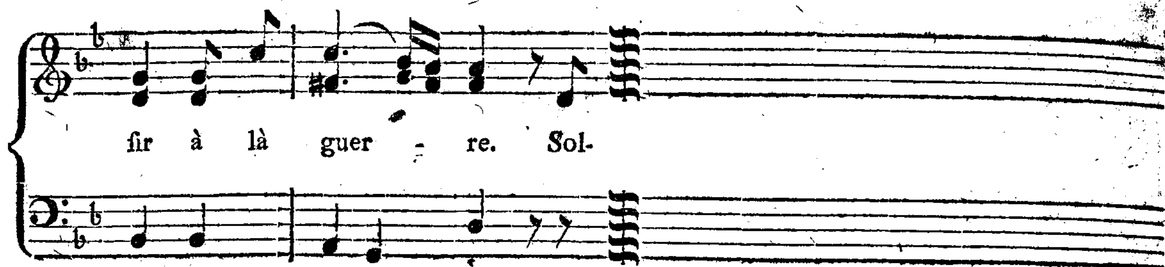
Gloi - re, le nom d'un Guerrier si vail - lant est le si - gnal de la vic-

toi - re. Ro - land e - tant pe - tit Gar - çon fai - soit souvent pleu-

rer sa Me - re: Il e - toit vif et po - lis - son tant mieux di - soit Monsieur son

pe - re; à la for - ce il joint la va - leur, nous en ferons un mi - li-

tai - re. Mau - vai - se tê - te a - vec bon coeur, c'est pour reus-



I.

Soldats François, chantons Roland,
De son païs il fut la gloire,
Le nom d' un Guerrier si vaillant
Est le signal de la victoire.
Roland etant petit garçon
Faisoit souvent pleurer sa mere:
Il etoit vif et polisson —
Tant mieux disoit Monsieur son pere —
A la force il joint la valeur,
Nous en ferons un militaire.
Mauvaise tête avec bon coeur,
C' est pour reussir à la guerre.
Soldats François etc.

II.

Le pere pensoit justement,
Cas dès que Roland fut en age,
On vit avec étonnement
Briller sa force et son courage;
Perçant escadrons, bataillons,
Renversant tout dans la melée
Il faisoit tourner les talons
Lui tout seul a toute une armée;
Soldats François etc.

III.

Dans le combat particulier
Il n'etoit pas moins redoutable,
Qu'on fut geant, qu'on fut sorcier,
Que l'on fut monstre, ou que l'on fut diable
Rien jamais n' arretoit son bras,

Il se battoit toujours sans crainte,
Et s' il ne donnoit le trépas
Il portoit quelque rude atteinte.
Soldats François etc.

IV.

Quand il falloit donner l' assaut,
Lui meme il appliquoit l' echelle;
Il etoit le premier en haut,
Amis, prenez le pour modèle.
Il passoit la nuit au bivac,
L' esprit gaillard, l' ame contente;
Ou dormoit sous un avresac,
Mieux qu'un general sous sa tente.
Soldats François etc.

V.

Pour l' ennemi qui resistoit
Reservant toute son audace,
A celui qui se soumettoit
Il accordoit toujours sa grace.
L' humanité dans son grand coeur
Renaissoit, apres la victoire;
Et le soir meme le vainqueur
A vaincu proposoit à boire.
Soldats François etc.

VI.

Quand on lui demandoit pourquoi
Les François etoient en campagne,
Il repondit de bonne foi,
C' est par l' ordre de Charlemagne.
Ses ministres, ses favoris
Ont raisonné sur cette affaire;
Pour nous, battons ses ennemis,
C' est ce que nous avons à faire.
Soldats François etc.

VII.

Roland vivoit en bon Chretien,
Il entendoit souvent la messe,
Donnoit aux pauvres de son bien,
Et meme il alloit au confesse;

Mais de son confesseur Turpin
Il tenoït que c'est oeuvre pie
De battre, et de mener grand train
Les ennemis de sa patrie.
Soldats François etc.

VIII.

Roland à table etoit charmant,
Buvoit du vin avec delice;
Mais il en usoit sobrement
Les jours de garde et d' exercice;
Pour le service il observoit
De conserver sa tête entiere,
Ne buvant que quand il n'avoit
Ce jour - la rien de mieux a faire.
Soldats François etc.

IX.

Il corrigeoit avec rigueur
Tous ceux qui lui cherchoient querelle,
Mais il n'etoit point querelleur
Bon camarade, ami fidele:
L' ennemi seul dans les combats
Trembloit, voyant briller sa lance,
Et pour le dernier des Soldats
Il se seroit mis dans la flame.
Soldats François etc.

X.

Roland aimoit le cotillon,
(On ne peut guere s' en defendre)
Et pour une reine, dit-on,
Il eut le coeur un peu trop tendre:
Elle l' abandonne un beau jour
Et lui fait tourner la cervelle:
Aux combats, mais non en amour:
Que Roland soit notre modèle.
Soldats François etc.

XI.

Roland fut d'abord Officier,
Car il etoit bon gentilhomme;

Il eut un regiment entier
De son oncle, Empereur de Rome.
Il fut Comte, il fut General
Mais vivant comme à la Chambrée
Il traitoit de frere, et d' egal
Chaque brave homme de l'armée.
Soldats François etc.

§ 20.

Es sind zwar schon im vierten Jahrhundert in dem westlichen Theile Deutschlands, nehmlich zu Maynz, Worms, Speier, Strasburg und Cölln Bisthümer errichtet worden, wie man aus den Namen der Bischöffe sehen kann, welche aus den benannten Oertern auf dem Concilio zu Sardica (344) erschienen sind, und es ist zu vermuthen, daß mit der Errichtung dieser Bisthümer auch zugleich eine Art gottesdienstlichen Gesangs wird eingeführt worden seyn. Allein, weder die christliche Religion, noch der damit verbundene Gesang konnte sich um diese Zeit weiter in Deutschland verbreiten, weil die Einfälle der Barbaren und die Verheerungen des Kriegs theils die weitere Verbreitung hinderten, theils auch das wieder zerstörten, was schon geschehen war. Diejenige Art von Bildung, welche die Bewohner der Rheingegenden durch ihren frühern Umgang mit den Römern und Galliern vielleicht erhalten hatten, konnte daher unter solchen Umständen für das übrige Deutschland noch von keinem Nutzen seyn, und die Bewohner desselben blieben in ihren Sitten und in ihrer Lebensart noch immer, was sie zu den Zeiten des Tacitus gewesen waren. Jagd und Krieg waren noch ihre Hauptneigungen, zwey Beschäftigungen, die das Aufkommen der Künste und Wissenschaften am allerwenigsten befördern können. Nach der Sprache der Thüringischen Gesetze waren Lanze und Mann gleichbedeutende Worte, und ein Jagdhund galt mehr als eine Kuh oder Pferd. Wenn der Deutsche dieses Zeitraums auch nicht mehr mit seinem Vieh unter einem Dache schlief, wie es zu den Zeiten des Tacitus geschah, wenn er sich auch schon bequemere Wohnungen bauen konnte, und überhaupt schon mehrere Gemächlichkeiten des Lebens kennen gelernt hatte, so war dieses alles doch noch nicht hinreichend, den Geist desselben für Künste und Wissenschaften zu wecken, die nur eine Frucht des höhern Wohlstandes, der Ruhe und des Friedens sind und seyn können. Zu einem solchen Zustande scheint der Deutsche eben so wie andere Europäische Völkerschaften erst durch die christliche Religion gebracht worden zu seyn, durch deren Annahme er die ersten Schritte zu einer bessern Bildung gethan, und ihr überhaupt alles zu danken hat, was er in der Folge nach und nach geworden ist.

§. 21.

Obgleich in dieser Zeit ganz Deutschland, Sachsen allein ausgenommen, den Franken unterworfen war, die die christliche Religion schon angenommen hatten, so thaten sie doch für die Ausbreitung derselben, wenigstens in den diesseitigen Gegenden des Rheins, fast gar nichts. Man sollte denken, als Neubekehrte hätten sie sich die Ausbreitung ihrer Religion mit dem größten Eifer angelegen seyn lassen, und die ersten Versuche dieser Bekehrung Deutschlands hätten nothwendig von Gallien aus gemacht werden müssen; dieser natürliche Gang sey nun aber durch den gegenseitigen Haß der Sachsen und Franken, oder durch andere Umstände gehindert worden; so viel ist immer gewiß, daß es weder Franken noch Römer, sondern Ausländer waren, die das Bekehrungsgeschäft in Deutschland zuerst unternahmen, und die neue Aufklärung nach und nach dahin verpflanzten. Be-

sonders war Hibernia, worunter man damals Irland und Schottland begriff, eine Pflanzschule solcher Männer geworden, die die christliche Religion mit dem größten Eifer überall zu verbreiten suchten. Eine große Neigung zu Wallfahrten, die dieser Nation allgemein eigen war, und die große Armuth ihres Vaterlandes in damaligen Zeiten, die sie zu Auswanderungen zwang oder doch geneigt machte, war diesem Religionseifer ungemein beförderlich; es ist daher nicht zu verwundern, daß Deutschland seine ersten christlichen Apostel aus diesem Lande bekam. Die ersten Versuche zu dieser Bekehrung wurden schon im siebenten Jahrhunderte gemacht. Der heilige **Kilian**, ein Irländischer Mönch, predigte im Jahre 686 zu Wirzburg die christliche Lehre, und wurde daselbst der erste Bischoff, mußte aber schon 689 auf Befehl der Geila, der Gemahlin des Herzogs **Gosbert**, nebst seinen Gehülfen den Märtyrertod leiden. Noch vor ihm hatte der heil. **Emmeran** († 652) in Bayern gepredigt, welchem in eben diesem Geschäfte und in eben der Gegend der heil. **Rupert** († 718), ein Bischoff zu Salzburg, nachfolgte. Der heil. **Wilibrord** verrichtete dieses Geschäft in Friesland in der ersten Hälfte des achten Jahrhunderts († 739) und dehnte seine Sorgfalt auch auf Thüringen aus, wo zwar das Christenthum schon früher, nehmlich unter den letzten Thüringischen Königen eingeführt worden, aber zu **Wilibrords** Zeiten ganz wieder verfallen war. Diese Versuche bewirkten aber noch keine allgemeine Verbreitung der christlichen Lehre in Deutschland. Es erforderte größere Kräfte und Gaben, als die erwähnten Männer vielleicht besaßen, um eine so allgemeine Verbreitung zu bewirken. Diese größern Kräfte scheint **Bonifacius** besessen zu haben, welcher sich des Bekehrungsgeschäftes bey den Deutschen mit ungleich größerm Nachdruck annahm, als es einer seiner Vorgänger vermocht hatte. **Bonifacius**, genannt **Winfried**, war aus Wessex in England, aber eigentlich in der Irländischen Schule gebildet. Er hatte seine ersten Versuche in dem Bekehrungsgeschäfte neben dem heil. **Wilibrord** unter den Friesen gemacht, aber ohne glücklichen Erfolg. Die Schwierigkeiten, welche er hier gefunden hatte, belehrten ihn indessen, daß die Sache anders angegriffen werden müsse, wenn sie gelingen solle, und er wußte sich aus seinen gemachten Erfahrungen für künftige Fälle so gute Verhaltungsregeln abzuziehen, daß sein Geschäft desto besser von Statten ging, als er einige Jahre später, nehmlich im Jahre 722, in Thüringen als Apostel der christlichen Lehre auftrat. In eben diesem Jahre wurde er von dem Papst **Gregorius II.** zum zweyten Mal nach Rom gefordert, mußte sich der Römischen Kirche eidlich verpflichten, wurde sodann zum Bischoff geweiht, und mit päpstlichen Schreiben an **Carolus Martellus**, an die Geistlichkeit, an die Reichsbeamten und an die gesammten Nationen Deutschlands wieder zurück gesandt. Der Papst **Gregorius III.** ertheilte ihm das Pallium und die Würde eines Erzbischoffs und Vicarius über alle Kirchen Deutschlands.

Was für Schwierigkeiten dieser Apostel der Deutschen bey seinem Geschäft zu überwinden hatte, wie er alles so klug einzuleiten wußte, daß seine Absicht nicht fehlschlagen konnte, wie er die Achtung und das Vertrauen so wilder Völker in einem so hohen Grade zu erwerben wußte, daß sie geduldig ihre Haine und Götzenbilder zerstören, sich haufenweise in die Ströme zur Taufe treiben, ihre liebsten Gewohnheiten, ihre Opfermahle, das Pferdefleisch rc. entziehen ließen, gehört mehr in eine Religionsgeschichte, als in eine Geschichte der Musik, so sehr auch beyde mit einander zusammen hängen. Daß er aber der Stifter der Abtey **Fulda** (im Jahr 744) ist, die bald nachher eine der berühmtesten Schulen Deutschlands, nicht allein für die Wissenschaften überhaupt, sondern auch insbesondere für Musik oder (welches in dieser Zeit fast einerley war) Kirchengesang wurde, auf Zucht, gute Ordnung und gute Sitten seiner untergebenen Geistlichen das wachsamste Auge hatte, überhaupt in allem Betracht ein wahrer Wohlthäter der Deutschen war, und doch am Ende nebst 52 seiner Gehülfen im Jahre 754 den Märtyrertod leiden mußte, verdient hier wenigstens noch angeführt zu werden.

Daß Bonifacius mit der christlichen Religion auch zugleich den Römischen oder Gregorianischen Kirchengesang in Deutschland eingeführt habe, leidet gar keinen Zweifel. Denn der Gesang war ein wesentliches Stück des Römischen Gottesdienstes, konnte also unmöglich davon getrennt werden. Bonifacius hat zwar in seinen vielen Briefen an drey Päpste, so wie in den Concilien, die er in Deutschland veranstaltete, des Kirchengesangs nie ausdrücklich gedacht; er hatte aber wahrscheinlich noch mit andern Schwierigkeiten zu sehr zu kämpfen, als daß er es mit diesem Punkt gleich anfänglich ganz genau nehmen konnte. Seine nächsten Nachfolger nahmen es desto genauer, so daß man daraus schließen kann, er habe wenigstens keine Vernachlässigung des Kirchengesangs gestattet, wenn er auch desselben nicht ausdrücklich erwähnt.

§. 22.

Man hat aber wahrscheinliche Vermuthungen, daß der Gregorianische Gesang lange vor dem Bonifacius vom Gregorius dem Großen selbst in Deutschland eingeführt worden ist. Ein ungenannter Schriftsteller aus dem eilften Jahrhundert, welchem Montfaucon den Namen Johann giebt, und ihn einen Presbyter nennt, hat verschiedenes über Musik in longobardischer Schrift compilirt, und darin einiges angeführt, welches zu einer solchen Vermuthung berechtigen kann. Die Sprache dieses Ungenannten ist zwar äußerst barbarisch; man sieht aber doch daraus, daß die Deutschen schon zu Gregorius Zeiten nach Rom gekommen sind, um den Römischen Gesang daselbst zu lernen. Als sie aber schon recht geschickt zu seyn glaubten, brachten sie die Töne dennoch so schlecht heraus, daß es klang, als wenn die schönen Römischen Gesänge von Wölfen geheult würden. Als Gregorius M. dieß bemerkte, sandte er ihnen zwey von seinen Schülern, die sie im Gesang unterrichteten, es aber nur mit sehr vieler Mühe bewerkstelligen konnten. Dennoch lernten sie den Römischen Gesang nun ordentlich, und brachten ihn so in ihr Vaterland. [41]) Ob der Nachricht dieses Ungenannten zu trauen ist, läßt sich aus dem Grunde nicht mit völliger Gewißheit bestimmen, weil keine Gegend Deutschlands darin angegeben ist; wäre dieses geschehen, so könnte man wenigstens wissen, ob überhaupt die christliche Religion zu Gregorius Zeiten schon in der angegebenen Gegend eingeführt war, woraus dann von selbst folgen würde, daß es auch der Gregorianische Gesang gewesen sey. Auch Gregor II., welcher 715 auf den päpstlichen Stuhl kam, hat schon seinen Missionarien, die er nach Bayern sandte, um daselbst Geistliche anzustellen und zu ordiniren, ausdrücklich befohlen, Rücksicht darauf zu nehmen, daß der Kirchengesang völlig nach Römischer Art eingerichtet werde. [42])

§. 23.

Aber vor Carl des Großen Zeiten scheint es mit dem Kirchengesang in Deutschland doch immer noch nicht recht gut bestellt gewesen zu seyn. Als er nach einem dreyßigjährigen Kriege die Sachsen überwunden, und nun Herr von ganz Deutschland geworden war, suchte er in den neu ero-

41) „Hoc ritum composuit beatissimus *Gregorius* in ecclesia *Romana*, atque per totam *Italiam*, et tenuerunt eam usque dum studia litterarum fruebatur apud *Romam*. Venerunt *Theolonici* et composuerunt in regionem suam cantum per musicam artem secundum hoc ritum. Et sicut illorum est barbarica *Theotonica*, et *Guandalia*, qui docti iam esse sperabant, frendebant vocibus barbarice, et pro dulcissima carmina coeperunt ululare sicut lupi. Postquam cognovit eos beatus *Gregorius*, misit ad eos duo ex discipulis suis, qui librum ex genere vocum eos instruxerunt, quamvis permagno labore. Recte et ordinate subtilissime iam docti doctrinam perfecte tenent in regionibus suis.“ s. *Gerbert*. de mus. sacra, T. 1. p. 274.

42) „Ministris quorum canonicam adprobaveritis promotionem, sacrificandi et ministrandi, sive etiam *psallendi* ex figura et traditione apostolicae et Romanae sedis ordine tradetis potestatem“ etc.

berten Ländern eben die Anstalten zur Bildung seiner Unterthanen zu machen, wie er sie vorher schon in Frankreich und in seinen übrigen Besitzungen gemacht hatte. Es ist schon erzählt worden, wie viele Mühe er sich gegeben hat, den Römischen Gesang ächt und rein in Frankreich einzuführen, und daß er zur Erreichung dieser Absicht bey allen Klöstern und Hauptkirchen Schulen anlegen ließ, in welchen die Musik eben so sorgfältig gelehrt werden mußte, als man die übrigen zum Trivium und Quadrivium gehörigen Wissenschaften lehrte. Alle seine Verordnungen, die er in dieser Rücksicht für Frankreich gegeben hatte, erstreckten sich nun auch auf Deutschland, und außer den Bisthümern und Schulen, welche schon **Bonifacius** vorzüglich zu **Fulda**, nachher auch zu **Wirzburg**, **Bura-burg** und zuletzt zu **Eichstädt** errichtet hatte, kam nun noch eine große Anzahl neue hinzu, die in der Folge der Aufklärung der Deutschen sehr zu Statten gekommen sind. Die berühmtesten Schulen dieser Art und dieses Zeitraums waren die zu **Fulda**, **St. Gallen**, **Reichenau** (Augiense coenobium s. Augia dives, s. maior), **Hirschau**, **Hirschfeld**, **Corvey** an der Weser, **St. Emmeran** zu Regensburg, **Weissenburg**, **Prüm**, **Maynz** und **Trier**. Am allerberühmtesten wurde aber die Schule zu **Fulda**, welche von 813 an den **Rhabanus Maurus** aus Maynz, einen Schüler des **Alcuin**, zum Vorsteher hatte. Dieser **Rhabanus Maurus**, der zuletzt Erzbischoff zu Maynz wurde, war der größte Deutsche Gelehrte damaliger Zeit, und hat uns vom Zustande und von der Beschaffenheit der Studien seines Zeitalters den besten Begriff hinterlassen. Von der Musik war er ein großer Freund, und sagt (*de institutione Clericorum*, *L. 3. cap. XVIII.*) von ihr, sie sey eine so edle und nützliche Wissenschaft, daß man ohne sie nicht im Stande sey, den Gottesdienst zu halten. Er muß auch sehr gute Schüler in dieser Kunst gebildet haben, denn **Trithemius** (*Vita Rhabani Mauri, Lib. I. cap. 3.*) lobt einen derselben, mit Namen **Johannes**, der ein Mönch zu Fulda war, als den ersten, welcher unter den Deutschen Kirchengesänge componirt habe. 43) Aehnliche Liebe zum Gesang, und ähnlicher Eifer ihn zu lehren und auszuüben, fand sich auch in den übrigen Klosterschulen. Fast in allen sind Männer gebildet worden, welche sich entweder als Praktiker, oder als Schriftsteller der Musik ausgezeichnet haben. Und so ging es auch noch nach **Rhabans** Zeiten fort. In der Schule zu **Corvey** an der Weser blühte im zehnten Jahrhundert ein gewisser **Meynholt**, welcher als ein guter Theolog, Philosoph, Musicus, Poet, Schulmeister, angenehmer Declamator und als ein andächtiger Mönch gerühmt wird. 44) In der Lebensbeschreibung des Bischoffs **Meinwerc** von Paderborn wird erzählt, daß zur Zeit dieses Bischoffs in der dasigen Schule Musiker und Dialektiker, berühmte Redner und Grammatiker waren, und daß diese Meister der Künste das Trivium und Quadrivium daselbst gelehrt haben. 45) Es ist unnöthig, hierüber mehr anzuführen; wer aber Lust hat sich zu überzeugen, daß die Musik in diesem Zeitraume überall in Deutschland mit großem Eifer gelehrt, gelernt und geliebt wurde, darf nur die alten Chroniken bey verschiedenen Sammlern Deutscher Alterthümer durchblättern, so wird er überall Namen von Männern bemerkt finden, die sich auf irgend eine Art darin ausgezeichnet haben.

§. 2

43 *Ioannes* monachus Fuldensis, patria Francus orientalis, poeta et musicus insignis; qui et plura scripsit, *et cantum ecclesiasticum primus apud Germanos varia modulatione composuit*. *Annal. Corbeienses* in *Paullini* Syntag. rer. et antiq. Germ.

44) Claruit etiam *Meynholtus* in varia literatura: erat enim Theologus, Philosophus, Musicus, Poeta, bonus scholae magister, facundus Declamator, et devotus Monachus. Quam pulcrum hoc septenarium!

45) Quando ibi Musici fuerunt et Dialectici, claruerunt Rhetorici, clarique Grammatici. Quando Magistri artium exercebant trivium, quibus omne studium erat circa quadrivium etc. *Vita Meinwerci* apud *Leibnitz*, SS. Brunsvic.

§. 24.

Diese große Liebe zum Gesang wollte nun überall befriedigt seyn, so daß nach und nach kaum eine Angelegenheit, wenn sie nur auf irgend eine Weise mit der Religion in Verbindung gebracht werden konnte, ohne ihn verrichtet wurde. Man ließ es nicht dabey bewenden, während der Communion in der Kirche zu singen, man sang auch außer der Kirche, während das Brot zum Meßopfer bereitet und gebacken wurde. In den frühern Zeiten mußten sich die Mönche mit mancherley Handarbeiten in ihren Klöstern beschäftigen, und während der Arbeit einen beständigen Gesang unterhalten. Während den Mahlzeiten geschah das nehmliche, ein Gebrauch, der noch bis auf unsere Zeiten in den Klöstern beybehalten worden ist. Bey der Taufe nicht allein, sondern auch bey der Einweihung des Taufwassers (vielleicht gar beym Schöpfen desselben) wurde gesungen. Kurz es wurde so viel gesungen, daß nothwendig theils schädliche, theils thörichte Mißbräuche daraus entstehen mußten. Unter diese können hauptsächlich folgende Anwendungen des Gesangs gerechnet werden:

1) Wenn ein Kranker mit dem Tode rang, und wenig Hoffnung zu dessen Wiedergenesung übrig war, kamen die Geistlichen vor sein Sterbebette, und sangen ihm so lange Lieder vor, bis er seinen Geist aufgab. Während dem Singen nahmen sie ihn aus dem Sterbebette heraus, legten ihn auf ein im Zimmer ausgebreitetes haarichtes Tuch (cilicium) und fuhren so lange mit ihrem Gesange fort, bis ihm die Seele ausfuhr. Wenn sie zu lange verweilte, entfernte sich zwar ein Theil der geistlichen Sänger, einige aber mußten beständig bey dem Kranken bleiben und ihren Psalmengesang ununterbrochen fortsetzen. Man hatte besondere Gesänge, die zu diesem Gebrauche ausdrücklich vorgeschrieben waren. Ein Kranker, der sich vielleicht wieder erholt hätte, wenn er in Ruhe geblieben wäre, konnte auf diese Weise leicht zu Tode gesungen werden.

Wenn er gestorben war, wurde bis zu seiner Beerdigung noch immer fortgesungen. Gewöhnlich wurde der Leichnam in die Kirche gestellt und ebenfalls dabey gesungen. Gerbert (*de cantu et mus. sacra*, Lib. 2. P. 1. cap. 6. n. 11.) führt eine Ordnung aus dem eilften Jahrhundert an, worin genau bestimmt ist, wie lange eine Leiche in der Kirche stehen, und wie die Eintheilung der singenden Mönche gemacht werden mußte. Einiges von diesen Gebräuchen hat sich noch bis in die neueren Jahrhunderte, sogar in der protestantischen Kirche erhalten; man hat aber das Schädliche und Thörichte fahren lassen, und fing bald an, nur dem Gestorbenen zu singen, dem Sterbenden aber vorzubeten, oder ihn gar nicht zu beunruhigen.

2) Man hatte in diesen Zeiten die abergläubische Gewohnheit, gewisse zweifelhafte Fälle durch die so genannten gemeinen Proben (Probationes vulgares) zu entscheiden, und bediente sich dazu des Feuers, glühenden Eisens, siedenden Wassers, des Zweykampfs ꝛc. Wenn nun eine solche Probe vorgenommen wurde, so standen die Geistlichen den dabey interessirten Personen zur Seite, und jeder Theil suchte für seinen Helden den Sieg herbey zu singen. Nach geendigter Probe wurde dem Sieger ein Lobgesang gesungen. Als die Clerisey zu Toledo im eilften Jahrhundert nach dem Willen der Königin Constantia ihre Mozarabische Liturgie nicht gegen die Gallische vertauschen wollte, wurden zwey solche Proben zur Entscheidung der Sache angestellt, die eine mit dem Zweykampfe, die andere mit dem Feuer. Jede der beyden Liturgien hatte ihren Ritter, mit dem sie siegte, oder unterlag. Eben so wurden beyde Liturgien in einen brennenden Holzstoß geworfen; welche nun unversehrt aus dem Feuer kam, sollte angenommen werden. Beyde Proben wurden unter feyerlichen Gesängen angestellt. Der Geschichtschreiber versichert zwar, die Gallische Liturgie sey verbrannt; sie ist aber doch durch Zureden der Königin hernach in Spanien eingeführt worden.

3) Man bediente sich auch des Gesangs in diesen Zeiten, um sich ein Unglück oder Feinde vom Halse zu singen, und hatte dazu einen besondern Gesang, welcher anfing: „media vita in morte su-

mus", den man gleichsam als einen Verwünschungspsalm gebrauchte. Dieser Gesang ist nachher nach der lutherischen Uebersetzung: Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfangen rc. in die protestantische Kirche übergegangen, und enthält gar nichts, was zu einer so sonderbaren Anwendung in den frühern Zeiten Anlaß geben konnte. Dennoch wurde er auf die beschriebene Art gemißbraucht, denn die Synode zu Cölln vom Jahre 1316 gebot, daß er nicht ohne besondere Erlaubniß des Erzbischofs gesungen werden sollte. Aus den in diesem Verbot enthaltenen Ausdrücken: media vita contra aliquas personas, läßt sich schließen, daß dieser Gesang wirklich gegen Feinde als eine Art von Verwünschung gebraucht worden ist.

4) Man begnügte sich in diesen Zeiten noch nicht einmal damit, daß man bey so vielen Gelegenheiten singen konnte, man wollte sogar ewig singen. Es wurden daher ordentliche Stiftungen gemacht, um einen solchen ewigen Gesang in gewissen Kirchen und Klöstern einzuführen. Es wurden so viele Mönche und Geistliche angestellt, daß sie einander im Psalmsingen Tag und Nacht ablösen konnten. In Burgund wurde schon im sechsten Jahrhundert ein solcher ewiger Chorgesang vom König Sigismund gestiftet, wie Labbe (Tom. 4. Concil. p. 1559.) berichtet. Die Wuth zu singen war so groß, daß sich gewisse Personen gar nicht satt singen konnten. Die heil. Radegunde, eine Königin von Frankreich im sechsten Jahrhundert, war ein merkwürdiges Beyspiel hievon. Ihr Lebensbeschreiber bey Mabillon (Act. Ord. S. Bened. Saec. I. pag. 332.) rühmt von ihr, daß sie ganze Nächte hindurch, und so lange gesungen habe, bis sie einschlief, und daß sie selbst im Schlafe noch fortsang, welches wir hätten hören mögen. Es wäre (sagt ein neuerer Schriftsteller) besser gewesen, wenn die Königin ihre Zeit geschlafen und ihre Zeit gesungen hätte.

§. 25.

So wie man in Klöstern und Kirchen des Singens nicht müde werden konnte, so mußte nun nothwendig die Liebe zum Gesang bey den Deutschen auch im gemeinen Leben immer ausgebreiteter werden. Die Einfachheit des Gesangs in diesem Zeitalter (denn es war nichts andres als Gregorianischer Gesang) erleichterte dessen Verbreitung ungemein, so daß auch solche Stände Theil daran nehmen konnten, deren übrige Beschäftigungen nicht erlaubten, ein besonderes Studium daraus zu machen. Man hatte nur solche Lieder, die jedermann verstehen, folglich auch singen konnte.

Die Deutschen haben zwar schon in den frühesten Zeiten, da sie noch nichts als Krieg und Jagd kannten, ihre Volksgesänge gehabt, deren Inhalt meistens die Thaten tapferer Helden betraf. Von Carls des Großen Zeiten an wurde der Inhalt dieser Volksgesänge mannigfaltiger. Seine Verordnungen, daß dem Volke in Deutscher Sprache gepredigt werden mußte, seine Bemühungen, die alten Deutschen Volksgesänge, die nur noch mündlich vorhanden waren, sammeln, aufschreiben und in die Mundart seines Zeitalters übersetzen zu lassen, so wie seine übrigen Bestrebungen der Deutschen Sprache aufzuhelfen, gaben ihr nach und nach so viel Biegsamkeit, Geschmeidigkeit und Mannigfaltigkeit, daß sie allmählich aufhörte, eine bloße Bergwerks- und Jagdsprache zu seyn, wie sie Leibnitz genannt hat, sondern auch zum Ausdruck anderer Gegenstände, zur Darstellung menschlicher Gefühle und Empfindungen gebraucht werden konnte. Daher wurde nun auch der Inhalt der Deutschen Volksgesänge mannigfaltiger, und erstreckte sich über alles, was in den damaligen Zeiten für das Volk auf irgend eine Art Interesse haben konnte. Liebe, Haß, Tapferkeit und Feigheit, Tugend und Untugend, Schande und Ehre, Lob und Tadel, alles wurde besungen. Das Volk machte auf solche Weise seinem Herzen Luft, und wenn ein solches Volkslied so faßlich eingerichtet war, daß es jedermann leicht begreifen konnte, oder wenn es einen Gegenstand betraf, der für jedermann merkwürdig war, so ging es durch alle Gegenden Deutschlands, und wurde, so wie es auch noch in unseren Zeiten

geschieht, von jedermann gepfiffen und gesungen. Es ist Schade, daß von solchen Stücken auch nicht ein einziges aus Carls Zeitalter auf uns gekommen ist, und daß auch selbst die ältern Volkslieder, die er sammeln und aufschreiben ließ, verloren gegangen zu seyn scheinen. **Goldast** (Paraenet. vet. Vol. pag. 361.) und **Lambeck** (Lib. II. comment. de Biblioth. Vindobonensi.) erwähnen zwar eines alten Deutschen Werks, welches von den Thaten Carls des Großen und des berühmten **Roland** handelt, und die Ueberschrift hat: *diz Pueth ist von Chunich Karl und von Ruland gemacht, wie sie diu heidenschaft uberchomen;* allein, wer die so genannten **Boxhornischen Glossen**, oder die zwey kleinen Vocabularia kennt, welche **Boxhorn** nach zwey alten Handschriften aus Carls Zeiten hat abdrucken lassen, sieht bald, daß die Sprache viel zu jung ist, als daß sie ins neunte Jahrhundert gehören könnte. Auch hat schon **Goldast** die Bemerkung gemacht, dieß Buch von den Thaten Carls und Rolands sey zu seiner Zeit nicht über 550 Jahre alt gewesen, und von einem gewissen **Striker** verfertigt worden. Außerdem wird weder vom **Goldast**, noch vom **Lambeck** bemerkt, ob es in Versen verfaßt ist und in Liedern besteht, oder ob es bloß eine Erzählung in Prosa ist.

§. 26.

Aus Ueberbleibseln Deutscher Volkslieder aus Carls Zeitalter können wir daher auf keine Weise zu einem Begriff von der Beschaffenheit derselben gelangen. Wer sich aber damit begnügen will, wenigstens zu wissen, wie vielerley Gattungen solcher Lieder in diesem Zeitraume gebräuchlich waren, kann in den damaligen Capitularien und Beschlüssen der Concilien einigen Unterricht finden. Aus diesen ergiebt sich, daß man hauptsächlich sechserley Gattungen solcher Lieder hatte, nehmlich:

1) **Minnelieder**, oder **Liebeslieder** (Vuinileodes). In den damaligen Gesetzen wurde den Nonnen verboten, dergleichen Lieder abzuschreiben, oder jemand zu schicken. (Cap. III. A. 789. C. 3. pag. 575. apud Heinecc.)

2) **Spottlieder** (Cantica in Blasphemiam). Auch diese wurden häufig verboten, konnten aber doch nicht abgebracht werden, wie die öfters wiederholten Verbote beweisen.[46]) Sie sind an die Stelle der alten Gesanglichter gekommen, von welchen **Aventinus** erzählt, daß sie schon vom Deutschen König **Laber** herstammen, welcher dadurch bewirken wollte, daß sich seine Unterthanen schlechter Handlungen schämen sollten. Auch durch diese neuern Spottlieder sind manche schlechte Handlungen der Großen unter dem Volke allgemein bekannt und mit verdienter Verachtung belohnt worden. Der berühmte Deutsche Alterthumsforscher **Eckart** ist der Meinung, der Name **Isengrin**, den man im Mittelalter in Fabeln und Volksliedern dem Wolf beylegte, habe seinen Ursprung von einem solchen Spottliede genommen, das damals auf den Oestreichischen Grafen **Isengrin**, der sich gegen den Kaiser **Arnulph** empört hatte, gemacht und überall gesungen wurde. Mit eben so vieler Wahrscheinlichkeit vermuthet **Eckart**[47]), der Held des berühmten Deutschen Gedichtes **Reinecke Voß** sey der lothringische Herzog **Reginarius** oder **Reinhard** gewesen, und habe seiner Handlungen wegen seinen Namen dem **Fuchs** beylegen lassen müssen.

46) Qui in blasphemiam alterius cantica composuerit, vel qui ea cantaverit, extra ordinem judicetur. Nam lex hujusmodi praecepit exiliari. *Capitulare* incerti anni circa an. 744. s. Hartzheims *Concilia Germ.* Tom. 1. pag. 55. Bonifacius war bey diesem Concilio als päpstlicher Legat, und Zacharias III. war Papst.

47) Tom. II. Comment. p. 767 sq.

3) **Schändliche und unzüchtige Lieder.** Von diesen wurde verordnet, daß sie nicht in der Nähe einer Kirche gesungen werden sollten.[48]) Auch sollten sie nach eben diesem Verbot überall vermieden werden.

4) **Lob- und Ehrenlieder** (cantica in honorem), um gute Handlungen dadurch im Andenken zu erhalten, und zur Nacheiserung anzureizen. Außerdem geschieht noch Erwähnung der

5) **Teufelslieder** (Carmina diabolica), die zur Nachtzeit auf den Gräbern der Todten gesungen wurden, um den Teufel davon zu verscheuchen. Sie waren besonders bey den Sachsen vor ihrer Bekehrung sehr im Gebrauch, die sich dieselben in der Folge nicht nehmen lassen wollten; daher sie auch noch einige Jahrhunderte hindurch fortgedauert haben. Die Römische Synode unter Leo IV. in der ersten Hälfte des neunten Jahrhunderts beschloß daher, daß sie die *Carmina diabolica, quae nocturnis horis super mortuos vulgus facere solet, et cachinnos quos exercet, sub contestatione Dei omnipotentis* abgeschafft wissen wolle.[49]) Schmidt (Gesch. der Deutschen, B. 1. S. 510.) macht die Bemerkung, diese Teufelslieder möchten auch wohl von einigen gesungen worden seyn, nicht um den Teufel damit zu verscheuchen, sondern etwas von ihm zu erhalten. — Endlich

6) **Schlacht- und Siegesgesänge.** Dieß ist die einzige Gattung, von welcher eine Probe bis auf unsere Zeiten sich erhalten hat. Dieses Ueberbleibsel ist ein Siegeslied auf König Ludwigs III. in Frankreich im Jahr 882 über die Normannen erhaltenen Sieg. Schilter gab es zuerst 1696 einzeln heraus; ließ es aber hernach auch in seinem Thesaurus etc. abdrucken, aus welchem es in Mabillons Annalen des Benedictiner-Ordens (Tom. III. pag. 684.) und in Langenbecks Scriptor. rer. Danicar. (Th. 2.) gekommen ist. Adelung (Lehrgebäude der Deutschen Sprache, Einl. S. 46.) erklärt es für das erste und älteste Deutsche Gedicht, in welchem sich einige Funken dichterischen Geistes befinden. Die früheren Gedichte Ottfrieds von Weissenburg hält er dagegen für bloße Reimerey. Der Seltenheit wegen mögen wenigstens die ersten Strophen dieses Siegesliedes, nebst der lateinischen Uebersetzung von Schilter, einen Platz hier finden:

1.

Einen Kuning weiz ich,
Heisset herr Ludwig,
der gerne Gott dienet,
weil er ihms lohnet.

2.

Kind wart er vaterlos
dess warth ihme sehr boss.
Holoda nam Truhtin,
Magaczogo warth her sin.

3.

Gab her ihme Dugidi,
fronisc githigini,

48) Canticum turpe atque luxuriosum circa ecclesias agere omnino contradicimus. Quod et ubique vitandum est. Concilium Moguntinum Caroli M. an. 813.

49) *Concil. Labb.* Tom. VIII. p. 117.

Stuel hier in Vrankon.
so bruche her es lango.

4.

Das gedeild er thanne,
sar mit Karlomanne
Bruder sinemo,
Thia czala vvanniano. etc.

1. Regem novi,
vocatur Dominus Ludovicus,
Qui lubens Deo servit,
quippe qui eum praemiis afficit.

2. Minorennis orbabatur patre,
id quod ipsi erat valde noxium.
Suscepit ipsum Dominus,
ductor fiebat ipsius.

3. Dedit ei Heroës:
Illustres comites;
Sedem hic in Francia:
Sic utatur illis diu.

4. Haec divisit postea
cum Carolomanno
Fratre suo;
Portionibus fraude absque. etc.

Wenn uns nun auch die Melodie zu diesem Liede aufbehalten worden wäre, so würden wir daraus auf die Beschaffenheit der damaligen Musik eben so schließen können, wie man aus dem Gedichte auf die Beschaffenheit der damals gebräuchlichen Deutschen Sprache schließen kann. Allein man hatte in jenem Zeitraum kaum angefangen, die Deutsche Sprache schreiben zu lernen; da nun die Sprachschrift der Notenschrift stets um beträchtliche Zeiten vorgegangen ist, so läßt sich kaum eine Möglichkeit gedenken, daß man in dieser Zeit schon eine Melodie gehörig hätte aufschreiben können, um sie ächt und unverfälscht auf die Nachkommen zu bringen. Es ist aber schon mehrere Male erinnert worden, daß die Melodien auf weltliche Gedichte in spätern Jahrhunderten noch bloßer Choralgesang waren; sollten sie es nicht noch weit mehr in diesem Zeitalter gewesen seyn, in welchem die Musik noch nicht einmal den Grad von Ausbildung hatte, den sie einige Jahrhunderte später erhielt? Man hat sogar Spuren, daß noch im funfzehnten Jahrhundert geistliche Gedichte auf weltliche Melodien, und umgekehrt wieder weltliche Gedichte auf geistliche oder in der Kirche gebräuchliche Melodien gemacht worden sind; warum sollte man nicht ein gleiches Verfahren in so frühen Zeiten annehmen,

in welchen das Vermögen, neue Melodien zu erfinden, gewiß noch eingeschränkter war, als es in den nachherigen Jahrhunderten wurde? Man sah die Töne, an sich betrachtet, für so unschuldig an, daß man sich kaum träumen ließ, es sey ein Unterschied unter ihrer geistlichen und weltlichen Anwendung. Es war genug, wenn man nur eine Art von Melodie hatte, sie mochte nun ursprünglich auf ein Buhllied oder auf ein Kirchenlied gemacht worden seyn. Der einzige Unterschied, den man damals fühlen und begreifen konnte, lag im Inhalte des Textes.

§. 27.

Während in England, Frankreich und Deutschland der Kirchengesang mit dem größten Eifer befördert wurde, scheint er von den Italiänern, die ihn zuerst unter den übrigen Nationen verbreitet hatten, weit mehr vernachlässigt worden zu seyn, als man glauben sollte. Es hat zwar in dieser Zeitperiode, zwischen Gregorius dem Großen und Johann XIX. noch viele Päpste gegeben, von welchen die Geschichtschreiber rühmen, daß sie nicht nur sehr gute musikalische Kenntnisse besessen, sondern auch manche Veranstaltungen getroffen haben, die zur Erhaltung, Verbesserung und Beförderung des religiösen Gesangs dienen sollten. Manche derselben, deren Bemühungen aber hauptsächlich auf die Beförderung des Kirchengesangs außerhalb Italien gingen, sind schon in vorhergehenden §§. genannt worden. Außer ihnen zeichneten sich noch mehrere in musikalischer Rücksicht aus. Vom Vitalian sagt man nicht nur, daß er nach Gregor dem Großen den Römischen Gesang, der vielleicht schon wieder ausgeartet war, aufs neue hergestellt, sondern daß er auch zuerst den Gebrauch der Instrumente in der Kirche eingeführt habe. Bey den Lebensbeschreibern dieses Papstes heißt es: composuit regulas ecclesiasticas, et instituit cantum adhibitis instrumentis, quae vulgari nomine organa dicuntur. Balläus setzt dieß ins Jahr 660 (*Vitalianus patria Signius vel Campanus*, insignis musicus, cantum in templis circa an. Dom. 660 et organa per consonantias humanis vocibus adhibuit) und führt den Dichter Joh. Bapt. Mantuanus zum Zeugen an:

Signius adjunxit molli conflata metallo
Organa, quae festis resonant ad sacra diebus.

Leo II. wird ebenfalls sehr gerühmt und von dem Bibliothar Anastasius cantilena ac psalmodia praecipuus, et in earum sensibus subtilissima exercitatione limatus, genannt; und nach dem Platina (Vitae summor. Pontificum) war er der gelehrteste Mann, in der Musik erfahren, hat Lieder komponirt und verbessert, und die Kunst durch Uebung befördert. (Vir doctissimus, uti ejus scripta indicant, musices peritus, psalmodiam composuit, hymnosque ad meliorem concentum redegit, artem exercitatione confirmans.) Seine Nachfolger Benedikt, Sergius, Hadrian II, Gregorius V. ꝛc. werden nicht minder ihrer musikalischen Kenntnisse und des Schutzes wegen gerühmt, den sie während ihrer Regierungen der Kunst angedeihen ließen. Dem Gregor V. wird sogar die Einführung des eigentlich musikalischen Gesangs zugeschrieben, das heißt: desjenigen Gesangs, der von gelehrten Sängern und von geübten Chorknaben gesungen wurde. (Id etiam singulariter *Gregorio* V. circa annum 735, tribuitur, quod invexerit cantum, qui musicalis dicitur, *ubi sunt cantores, et pueri symphoniaci.*) Man sieht hieraus, daß die musikalischen Schulanstalten Gregors des Großen um diese Zeit ebenfalls schon wieder verfallen gewesen seyn müssen, weil sonst diese Einrichtung nicht neu hätte seyn können.

Aber aller dieser und anderer Beförderungen ungeachtet (deren Erzählung hier zu weitläuftig seyn würde) ist doch während dieser Zeit in Italien nichts Merkwürdiges im eigentlich musikalischen Sinne geschehen. Die Singschulen dauerten fort, der Kirchengesang wurde verrichtet; anstatt aber, daß die am besten gebildeten Sänger nun zu immer größerer Vervollkommnung des religiösen Gesangs im Innern ihres Vaterlandes hätten wirken sollen, zogen sie aus, um die musikalischen Heiden

anderer Länder zu lehren, und ließen es zu Hause gehen, wie es konnte, oder wollte. Dieser Zustand der Dinge mag nun durch die Eroberungen der Longobarden, oder durch die meistens allzu kurzen Regierungen der Päpste dieses Zeitraums veranlaßt worden seyn; genug er war vorhanden, und obgleich unter solchen Umständen die Musik und der Kirchengesang nicht verloren ging, so wurde er doch auch nicht vorwärts gebracht, so daß auch beynahe kein einziger merkwürdiger Mann in diesem Zeitraume in Italien gelebt hat, von welchem man sagen könnte, er habe sich ausgezeichnet, bis Guido von Arezzo auf den Schauplatz trat.

§. 28.

Unter allen Reformatoren der Musik aus den älteren und neueren Zeiten hat keiner sich ein so ausgebreitetes Ansehen sowohl bey seinen Zeitverwandten, als bey seinen Nachkommen erworben, als dieser Guido von Arezzo. Die meisten Verbesserungen, welche viele seiner Vorfahren in musikalischen Dingen machten, verbreiteten sich selten weiter als auf die Gegenden, in welchen ihre Urheber lebten, aber das, was Guido gethan haben soll, verbreitete sich in kurzer Zeit über ganz Europa, und wurde überall mit Bewunderung auf- und angenommen. Wenn man sich diese Erscheinung richtig erklären und wissen will, wie es zugegangen sey, daß Erfindungen von der Art, wie sie dem Guido zugeschrieben werden, die nach den Begriffen aufgeklärter Jahrhunderte theils höchst mangelhaft an sich, theils in früheren Zeiten schon besser vorhanden waren, dennoch ein so großes Glück in der Welt haben machen können, so muß man vor allen Dingen an die Beschaffenheit des Zeitalters, in welchem Guido gelebt hat, und an den Mangel alles wahren Wissens denken, worin sich vorzüglich das eilfte Jahrhundert auszeichnete. Die alte lateinische Sprache war in Mönchslatein verwandelt; alte klassische Schriften in dieser Sprache, wodurch Wahrheit und Geschmack hätte erhalten und verbreitet werden können, wurden nicht, oder konnten nicht mehr gelesen werden. Die Griechische Sprache war so fremd geworden, daß sogar das bekannte Sprichwort: Graeca sunt, non possunt legi, aus diesen Zeiten seinen Ursprung genommen haben soll. Mit diesen beyden Quellen ächter Kenntnisse, waren auch zugleich diejenigen Quellen verstopft, woraus man in den Jahrhunderten vor Guido die musikalischen Kenntnisse zu verbessern gesucht hatte. Es war daher auch hierin eine solche Unwissenheit entstanden, man hatte alles, was vorher einzeln zur Verbesserung und Vervollkommnung der Kunst geschehen war, wieder so ganz in Verfall gerathen lassen, daß nun ein Mann, der kaum das A B C der Musik verstanden und seine Zeitverwandten darin unterrichtet hätte, schon Aufsehen erregt haben würde; wie viel mehr mußte es nun Guido thun, der zwar ebenfalls noch kein Meister der Kunst war, aber vor seinen Zeitverwandten wenigstens so viel voraus hatte, daß er besser als sie wußte, was verschiedene Männer vor ihm zur Verbesserung der Musik gethan hatten? Wenn er auch nur ein Schielender unter Blinden war, so ist es doch besser zu schielen, als blind zu seyn; und wenn auch die Mittel, wodurch er dem Studium der Musik einen neuen Schwung gab, theils trivial, theils an sich unzweckmäßig gewesen seyn sollten, so daß man vielleicht nicht mit Unrecht sagen könnte, er habe dadurch das Studium der Musik, oder vielmehr die Fortschreitung derselben zu einem höhern Grade der Vollkommenheit mehr gehemmt als befördert, so müssen wir ihm doch schon bloß dafür verbunden seyn, daß er der Sache einen neuen Schwung gab, und die Aufmerksamkeit der Welt auf sie lenkte. Seine gewiß gut gemeinte, aber noch unvollkommene Methode ist zwar in der Gestalt, in welcher sie nach allem Anschein mehr durch andere als durch ihn selbst auf die Nachwelt gekommen ist, eine wahre Marter aller Singschüler (Crux tenellorum ingeniorum) gewesen, und mancher Musiklehrer der spätern Jahrhunderte, der ihre Unzulänglichkeit für die erweiterte Kunst, und die damit verbundenen fast unüberwindlichen Schwierigkeiten fühlte, mag sie wohl oft in seinem Herzen ver-

flucht haben; dennoch ist sie der Kunst nützlich geworden, weil sie Aufmerksamkeit, Fleiß, Anstrengung, und dadurch zugleich eine größere Verbreitung derselben bewirkt hat. Mancher lernte nun singen, der ohne die Guidonische Methode vielleicht nicht daran gedacht haben würde. Von der Beschaffenheit dieser Methode sowohl, als der übrigen Erfindungen, die dem Guido von seinen dankbaren Nachkommen recht im Ueberfluß zugeschrieben worden sind, soll nach der Ordnung geredet werden, wenn erst das Wichtigste von seinen Lebensumständen beygebracht seyn wird. Ein solcher musikalischer Patriarch, in welchem sich alle musikalische Erfindungen, wie einzelne Ströme in einem Meere vereinigen, verdient es wohl, daß man Alles von ihm wisse, was die Geschichtschreiber von ihm aufbehalten haben.

§. 29.

Ueber das Vaterland des Guido ist nie gestritten worden. Er war aus Arezzo, einer kleinen Stadt im Großherzogthum Toskana, gebürtig, und führt eben deßwegen den Beynamen Guido von Arezzo oder *Guido Aretinus*. Aber die Zeit seines Lebens, des eigentlichen Anfangs seiner musikalischen Reformation, und der Ort seines Aufenthaltes wird von den Geschichtschreibern verschieden angegeben. Indessen schadet diese verschiedene Angabe wenig, weil Guido selbst in einem Schreiben an seinen Freund Michael im Kloster Pomposa die Hauptumstände seines Lebens und seiner musikalischen Erfindungen so angiebt, daß man wenigstens mit Wahrscheinlichkeit die Zeit bestimmen kann, in welcher er gelebt und nach seiner Art zum Besten der Musik gewirkt hat. Dieß Schreiben ist zuerst in den Kirchen-Annalen des Baronius (ad an. 1022.), hernach in Mabillons Annalen des Benedictiner-Ordens (Tom. IV. ad an. 1026), ferner in den Annalen des Camaldulenser-Ordens von Mittarelli und Costadoni (Append. ad Tom. II. pag. 4 sq.) und im Tom. VI. des Thesaur. Anecdot. von Bernh. Petz abgedruckt, bis es endlich in die Gerbertsche Sammlung musikalischer Schriftsteller (Tom. II.) gekommen ist. Aus diesem Schreiben sieht man, daß Guido ein Benedictinermönch des Klosters Pomposa im Herzogthum Ferrara war, aber wegen seiner neuen Lehre den Neid und den Verfolgungsgeist seiner Mitmönche so erregt hatte, daß er das Kloster verlassen und sich einen andern Wohnort suchen mußte. Der Anfang des Schreibens: Beatissimo atque dulcissimo Fratri Michaeli Guido, per anfractus multos dejectus et anctus etc. beweist dieß deutlich, und aus der Folge: aut dura sunt tempora, aut divinae dispositionis obscura discrimina, dum et veritatem fallacia et caritatem persaepe conculcet invidia, quae nostri Ordinis vix deserit sanctitatem etc. wird es klar, daß er nicht nur mit seinem Freund Michael eines Ordens (nostri ordinis) nehmlich Benediktinerordens war, sondern auch durch den Neid der übrigen Mönche veranlaßt worden, sein Kloster Pomposa zu verlassen. Denn er führt fort: Vnde est, quod me vides prolixis finibus exulatum, ac te ipsum, ne vel respirare quidem possis, invidorum laqueis suffocatum. Daß Guido seinen Freund Michael zuerst in seiner neuen Lehre unterrichtet, sodann wahrscheinlich mit ihm gemeinschaftlich auch die andern Mönche darin habe unterrichten wollen, sieht man aus folgender Stelle: Vnde ego, inspirante Domino caritatem, non solum tibi, sed et aliis quibuscumque potui summa cum devotione ac festinatione ac sollicitudine a Deo mihi indignissimo datam contuli gratiam, ut quia ego et omnes ante me summa cum difficultate ecclesiasticos cantus didicimus, ipsos posteri summa cum facilitate discentes, *mihi et tibi*, et reliquis adjutoribus meis aeternam optent salutem etc. Er hat also eine ordentliche Singschule gehalten, und den Michael nebst einigen anderen Mönchen des Klosters Pomposa dabey zu Gehülfen gehabt. Sein Unterricht im Gesang muß sich sehr ausgezeichnet, und seine Schüler in kurzer Zeit weit gebracht haben, denn er fährt fort in seinem Schreiben zu sagen: wenn schon diejenigen für das Wohl ihrer Lehrer andächtig zu Gott beten, die kaum in zehn Jahren eine vollkommene Wissenschaft des Gesangs erlangen können, was

würde

würde nicht erst einer für uns und unsere Gehülfen thun, die wir in einem Jahre, und wenn es hoch kommt, in zwey Jahren einen vollkommenen Sänger bilden? Er hat ein so großes Vertrauen zu dem Nutzen seiner Methode, daß er hofft, endlich doch noch den Lohn zu finden, den sie verdiene, und daß er sich vornimmt, auch seinen Freund dazu ermahnt, dabey zu beharren. (Securi ergo de spe retributionis insistamus operi tantae utilitatis.)

Zu noch größerer Ermunterung erzählt er nun seinem Freunde, daß der große Ruf ihrer Singschule auch dem Papst Johann XIX. (einige nennen ihn Johann XX.) zu Ohren gekommen sey, und daß er (Guido) drey Boten von demselben erhalten habe, mit dem Auftrage ihn nach Rom einzuladen. (Summae sedis apostolicae *Johannes*, qui modo Romanam gubernat ecclesiam, audiens famam nostrae scholae, et quomodo per nostra antiphonaria inauditos pueri cognoscerent cantus, valde miratus, tribus nuntiis me ad se invitavit.) Er habe daher die Reise in Gesellschaft des Abt Grunoald und des Präpositus Peter aus Arezzo unternommen. Der Papst habe sich über seine Ankunft sehr gefreut, sich viel über mancherley Dinge mit ihm unterhalten, sein Antiphonarium als ein Wunder oft durchgeblättert, die vorgesetzten Regeln aufmerksam betrachtet, und sey nicht eher von der Stelle gegangen, bis er selbst ein Versikul, welches er vorher noch nicht gekannt, nach seiner Methode sogleich habe treffen können. Auf diese Weise habe der Papst an sich selbst erfahren, was er bey einem andern kaum würde geglaubt haben. (Multum itaque Pontifex meo gratulatus est adventu, multa colloquens et diversa perquirens: nostrumque velut quoddam prodigium saepe revolvens antiphonarium, praefixasque ruminans regulas, non prius destitit, aut de loco, in quo sedebat, abscessit, donec unum versiculum inauditum sui voti compos edisceret, ut quod vix credebat in aliis, tam subito in se recognosceret.) Guido konnte indessen in Rom nicht lange verweilen, weil die drückende Sonnenhitze seiner schwächlichen Gesundheit nachtheilig war; es wurde daher verabredet, daß er nächsten Winter wieder kommen, und sodann sowohl dem Papst als seinen Clerikern die neue Methode ausführlich erklären sollte.

Auf der Rückreise besuchte unser Guido seinen ehemaligen Abt des Klosters Pomposa, der mit ihm gleichen Namen führte. Dieser Abt Guido war ebenfalls ein Feind unsers Mönchs gewesen, und hatte zu seiner Entfernung aus dem Kloster Pomposa beygetragen. Jetzt mochte sich wohl der alte Haß gelegt haben; als er daher nun das neue Guidonische Antiphonarium sah, fand er es sehr gut, bedauerte nur sich einst den Neidern des Guido beygesellt zu haben, und lud ihn ein, wieder nach Pomposa zurück zu kehren. (Qui et ipse vir perspicacis ingenii nostrum antiphonarium ut vidit, extemplo probavit et credidit, nostrisque aemulis se quondam consensisse poenituit, et ut Pomposiam veniam, postulavit.) Guido nimmt diese Einladung an, und will mit Gottes Hülfe durch seine Erfindung nicht nur das Kloster verherrlichen, sondern sich auch den Mönchen desselben recht zeigen; (Tanti itaque Patris orationibus flexus, et praeceptis obediens, prius auxiliante Deo volo hoc opere tantum et tale monasterium illustrare, meque monachum monachis praestare etc.) aber er kann nicht sogleich kommen, sendet daher vorläufig seinem Freunde Michael eine schriftliche Anweisung, mit welcher er bis zu seiner Ankunft sich behelfen muß. (Sed quia ad praesens venire non possum, interim tibi de inveniendo ignoto cantu optimum dirigo argumentum; nuper nobis a Deo datum, et utillimum comprobatum.) Er läßt übrigens den Prior Martin aus eben demselben Kloster grüßen, der im Singunterricht ein Hauptgehülfe von Guido und Michael gewesen zu seyn scheint; (de reliquo D. Martinum Priorem sacrae congregationis, nostrumque maximum adjutorem plurimum saluto etc.) und geht sodann auf die Lehre selbst über, nach welcher ein noch unbekannter Gesang nach Noten gesungen und bey erster Ansicht getroffen werden müsse. Guido ist also Benediktinermönch im Kloster Pomposa gewesen, nicht aber, wie die Camaldulenser wollen, ein

Mönch ihres Ordens zu Avellano, oder in einer dazu gehörigen nahe bey Arezzo liegenden Einsiedeley. (s. *Annal. Camald.* Tom. II. pag. 44.) Der Umstand, daß noch am Ende des verflossenen Jahrhunderts (wie die Annalisten des Camaldulenserordens erzählen) ein Bildniß des Guido im Kloster zu Avellano mit der Unterschrift: Beatus *Guido* Aretinus, *inventor musicae*, befindlich war, beweist noch nicht, daß er ein Mönch, oder (wie die nehmlichen Geschichtschreiber vermuthen wollen) Abt desselben war, sondern kann vielleicht bloß ein Zeichen seyn, daß seine neue Lehre unter den Camaldulensern eben so wie in mehreren Orden Beyfall, Aufnahme und Achtung gefunden habe. Wenn Jemand behaupten wollte, alle Musikgelehrte und verdiente Tonkünstler, deren Bildnisse jetzt in dem Hause eines Musikliebhabers befindlich sind, müßten einst darin gewohnt, oder einen Antheil daran gehabt haben, so würde man ihn eines großen Irrthums beschuldigen können, weil man weiß, auf welche Art und aus welcher Ursache sie hinein gekommen sind. Das Bildniß des Guido kann aus eben der Ursache ins Kloster Avellano gekommen seyn, aus welcher viele andere Bildnisse in das Haus eines Musikfreundes gekommen sind. Aber (wird man vielleicht fragen) wo hat denn nun Guido während seiner Verbannung oder Entfernung aus dem Kloster Pomposa gelebt? Wohin ist er geflohen, um sich vor dem Neide und vor der Verfolgung seiner Mitmönche zu verbergen? Dieser Zufluchtsort könnte vielleicht Avellano oder die dazu gehörige Einsiedeley bey Arezzo gewesen seyn, und in der Folge Anlaß gegeben haben zu glauben, Guido habe dem Orden der Camaldulenser selbst angehört, oder sey ein Einsiedler des Orts gewesen. Die letzte Meinung wollen die Geschichtschreiber dieses Ordens mit der Versicherung unterstützen, daß sich in den Registern des Klosters Avellano ein Guido als Camaldulenser-Einsiedler unter dem Jahre 1033 angemerkt finde. Die vorhergehenden eigenen Berichte des Guido beweisen aber allzu deutlich, daß er weder Abt zu Avellano, noch Einsiedler desselben Klosters, sondern ein Benediktinermönch zu Pomposa, nahe bey Ravenna, gewesen ist, und aus seiner vor dem Microlog befindlichen Zuschrift an Theodald, welcher zwischen den Jahren 1023 und 1037 Bischoff zu Arezzo war, so wie auch durch die beyden Reisegefährten aus Arezzo Grunoald und Peter, in deren Gesellschaft er nach Rom ging, wird es mehr als wahrscheinlich, daß er nach seiner Verbannung aus Pomposa weder Avellano noch die dazu gehörige Einsiedeley, sondern vielmehr seine Geburtsstadt Arezzo zu seinem Zufluchtsort gewählt habe.

Ueber das Alter des Guido läßt sich nur muthmaßen. Der Papst Johannes XIX oder XX, welcher ihn nach Rom kommen ließ, hat neun Jahre, zwischen 1024 — 1033 regiert. Als Guido seine Reise nach Rom machte, scheint er zwar schon eine leichtere Methode des musikalischen Unterrichts, aber noch keine andere schriftliche Anweisung dazu fertig gehabt zu haben, als diejenige, welche seinem neuen Antiphonario vorgesetzt war, und nach welcher Johannes auf der Stelle ein unbekanntes Versett singen lernen konnte. Sein Microlog, so wie seine übrigen musikalischen Schriften scheinen erst nach seiner Rückkehr in das Kloster Pomposa verfertigt worden zu seyn. Aus einer Note, welche dem Original-Manuscript des Microlog beygeschrieben seyn soll, will man wissen, dieses Werk sey vom Guido in seinem 34sten Lebensjahre geendigt worden. (Joanne XX. gubernante ecclesiam, micrologum suum edidit *Guido*, anno trigesimo quarto aetatis. Baron. Annal. ad an. 1022.) Wenn nun dieser Angabe zu trauen wäre, und man die Zeit damit vergleicht, in welcher Johannes XIX. auf dem päpstlichen Stuhle saß, so würde der Anfang des musikalischen Rufs unsers Guido ungefähr ins Jahr 1028 zu setzen seyn, wie auch Sigebert, der diesem Zeitalter am nächsten war, in seiner Chronik gethan hat.[50] Die spätern Angaben des Trithemius und Vossius,

50) Claruit hoc tempore in Italia *Guido Aretinus* praeferendus, quod ignotos cantus etiam pueri facilius discant per ejus regulam, quam per vocem magi- multi inter musicos nominis. In hoc enim prioribus

nach welchen diese Zeit ins Jahr 1070 gesetzt, und Guido gar zu einem Mönch des h. Leufried in der Normandie gemacht wird, sind also offenbar falsch; denn daß Guido's musikalischer Ruhm schon zu des Bischoffs Theodald Zeit, nehmlich zwischen 1024 — 1037 (Gerbert nimmt 1014 — 1037 an) sehr groß war, bezeugt auch Domnizon aus dem Anfang des zwölften Jahrhunderts in seiner gebundenen Lebensbeschreibung der Gräfin Mathildis:

Musica seu cantus istum laudare *Tedaldum*
Non cessant: semper renovantur eo faciente.
Micrologum librum sibi dictat *Guido*, peritus
Musicus, et monachus, nec non eremita beandus.

§. 30.

Nicht minder stimmen mit dieser Angabe die Nachrichten von den Reisen überein, welche Guido in mehrere Gegenden außer Italien gemacht hat, um nicht nur den Kirchengesang zu lehren und zu verbessern, sondern auch die hin und wieder verfallene Klosterzucht wieder herzustellen. Adam von Bremen, welcher selbst Canonikus und Schullehrer (ums Jahr 1067) zu Bremen war, folglich von diesen Sachen sehr gut unterrichtet seyn konnte, da sie beynahe vor seinen Augen geschehen sind, dessen Historia ecclesiastica ecclesiarum Hamburgensis et Bremensis etc. ab an. 788 ad 1072, noch außerdem für äußerst zuverlässig gehalten wird, ist der erste, welcher erzählt, daß Guido auch in Deutschland, und namentlich in Bremen gewesen ist. (Musicum Guidonem (Hermannus Archiepiscopus) Bremam adduxit, cujus industria melodiam et claustralem disciplinam correxit. Lib. II. cap. 102. pag. 30.) Albert Krantz [51]) und andere haben ihm dieß bloß nachgeschrieben. Nach Helmolds Slavischer Chronik beym Leibnitz (*Scriptor. rer. Brunsvic.* Tom. II. pag. 745.) hat ihn ein gewisser Macko (welcher von Krantz Marco genannt wird) unter dem Erzbischoff Hermann nach Bremen gerufen, um den Gesang und die Klosterzucht daselbst durch ihn verbessern zu lassen. (Quemdam *Gwidonem* musicum Bremam adduxit, cujus industria melodiam et claustralem disciplinam emendavit.) Dieß muß zwischen 1032 und 1035 geschehen seyn, in welcher Zeit Herrmann die beyden mit einander vereinigten Erzbisthümer Hamburg und Bremen besessen hat. Macko war sein Vicedominus, und mag wohl das meiste bey der Sache gethan haben, ob sie gleich von Krantz dem Hermann selbst zugeschrieben wird. „Nam Hermannus horum temporum archiepiscopus Hamburgensis, et cantum chori et disciplinam per Guidonem musicum dicitur

stri, aut per usum alicujus instrumenti: dum sex litteris vel syllabis modulatim appositis ad sex voces, quas regulariter musica recipit, hisque vocibus per flexuras digitorum levae manus distinctis per integrum diapason se oculis et auribus ingerunt intentae et remissae elevationes vel dispositiones earundem sex vocum. *Sigebert.* Gemblac. ad an. 1028.

51) Quo tempore floruit Guido musicus per Italiam, qui multas lustrabat provincias, emendans corruptam et adulteratam musicam, quum traderet pueris per flexuras articulorum in manibus discernere cantum. *Metropol.* Lib. IV. ad an. 1039. Dieser Krantz hat das musikalische Verdienst des Guido recht richtig zu würdigen gewußt, denn nach ihm ist er kein Inventor musicae, sondern nur, *musicorum elementorum autor*, welches zwar für sein Zeitalter schon Ehre genug, aber doch bey weitem das noch nicht ist, was sowohl seine Zeitverwandten, als spätere Jahrhunderte aus seinen Erfindungen haben machen wollen. Als Krantz seine Kirchengeschichte schrieb, nehmlich im funfzehnten Jahrhundert, war nach einer am Schluß der obigen Nachricht befindlichen Bemerkung schon wieder ein neuer Guido in Niedersachsen nöthig, um den verdorbenen Gesang wieder zu verbessern: „Opere precium esset, renasci alium Guidonem, aut quemlibet magistrum, qui corruptissimam nostris temporibus modulationem emendaret."

reformasse.“ Von der großen Einfalt dieses Erzbischoffs sind alle alte Chroniken voll. In einer Plattdeutschen Chronik der Stadt Bremen von Joh. Renner wird diese Einfalt sogar in Versen beschrieben, und seine veranstaltete Verbesserung des Gesangs so dagegen gestellt, daß man fast glauben sollte, der Verfasser habe sie als eine Folge jener Einfalt anführen wollen:

He was Pravest tho Halverstadt, [52])
Dit Erz-Stifft dre Jahr besat.
Ein Mann van groter Simpelheit,
Hadde nicht der Schlangen Weisheit;
Den Sang he hefft gerichtet an,
Dorch Guidon, de den erst began ꝛc.

Elvericus, Bischoff zu Osnabrück, hat sich des Guido ebenfalls bedient, um den Gesang seines Kirchensprengels einrichten und verbessern zu lassen, und es ist überhaupt wahrscheinlich, daß Guido, da er einmal in diesen Gegenden war, und das allgemeinste Zutrauen der Bischöffe besaß, gewiß noch an vielen andern Orten gebraucht worden seyn wird, ob man gleich keine besondern Nachrichten desfalls aufzuweisen hat. Man sieht indessen doch aus Allem, was bisher angeführt worden, daß die eigentliche musikalische Thätigkeit des Guido genau in die Zeit fällt, welche Sigebert angegeben hat. Die vorher angeführten irrigen Angaben, besonders die des Vossius (*de scientiis mathem* cap. XXII. §. 7.) rühren bloß von der Verwechselung zweyer Namen her, wie Bayle (Dict. hist. et crit. Articl. *Aretin* (*Gui*) deutlich genug gezeigt hat. Es ist daher unnöthig, noch weitere Zeugnisse dagegen aufzusuchen oder beyzubringen.

Auch in Frankreich ist die Guidonische Lehre sehr bald angenommen worden. Die Verfasser der Histoire litteraire de la France sagen: vermittelst dieser Lehre, die noch vor dem Ende des eilften Jahrhunderts in Frankreich allgemein angenommen worden sey, habe ein Kind in wenig Monaten so viel singen lernen können, als vorher ein Mann in zehn Jahren nicht konnte.[53]) Der Abt des Klosters St. Tron in der Diöces Lüttich, Rodulphus (Rodulfe), welcher auch selbst über Musik geschrieben hat, soll der erste gewesen seyn, der die Guidonische Methode zu St. Tron eingeführt und gelehrt hat.[54]) Im Jahr 1108 wurde er Abt seines Klosters; die Einführung der Guidonischen Methode mag aber wohl früher Statt gefunden haben, weil er lange vorher, ehe er Abt wurde, schon Knaben unterrichtet hat.[55]) In anderen Europäischen Ländern ist die Guidonische Methode ebenfalls,

52) Er war, ehe er Erzbischoff zu Hamburg und Bremen wurde, Präpositus in Halberstadt.

53) Au moïen de cette methode, qui passa à l'usage des François avant la fin de ce siecle, comme on l'a montré, un enfant apprenoit en peu de mois, ce qu'un homme pouvoit a peine apprendre en dix ans. Tom. VII. p. 143. CLXXIV. Die Verfasser dieser Litterär-Geschichte glauben, die erleichterte Methode des Guido sey Ursache, daß in diesem Jahrhundert in Frankreich nicht so viel über Musik geschrieben worden sey, als in dem vorhergehenden. Seine Erfindung der Linien, oder Leitern mit den Schlüsseln, auf welche er die schon vor ihm bekannten, und unsern heutigen fast ähnliche Noten angewendet habe, soll diese Unthätigkeit der Schriftsteller bewirkt haben.

54) *Rodulfe* laissa lui-meme d'autres ecrits de sa propre composition, et fut le premier, qui enseigna à S. Tron la nouvelle methode de Gui d'Arezzo pour le chant ecclesiastique. Ibid. pag. 30. Die Verfasser haben diese Nachricht aus einer beym Dacherius (Tom. II. f. 687.) befindlichen Chronik genommen, worin es von diesem Abt heißt: „Instruxit etiam eos arte musica secundum *Guidonem*, et primus illam in claustrum nostrum introduxit: stupentibusque senioribus faciebat illos solo visu subito cantare tacite arte magistra, quod numquam audiri didicerant.

55) — Postea ad monasterium S. Trudonis perrexit, ubi rursum pueros docuit, postea Decanus sive Prior, tandem a 1108. Abbas fuit. *J. A. Fabricii* Bibl. med. et inf. Latinit. Lib. XVII. Vol. VI. Edit. Schoettgen.

aber nicht so früh angenommen worden, als in Italien, Deutschland und Frankreich.¹ Wenigstens haben wir keine Nachrichten davon. Da aber die Wißbegierde jener Zeiten in ganz Europa groß genug, auch schon Verkehr unter den verschiedenen Völkern desselben war, so könnte es leicht seyn, daß sie auch anderwärts eben so früh bemerkt und angenommen worden wäre. Eine Erfindung, welche die Zugänge zu einer so allgemein geliebten Kunst öffnete, wie die Musik in jenen Zeiten, ihrer großen Unvollkommenheit ungeachtet, dennoch war, mußte nothwendig eine allgemeine Aufmerksamkeit und bey aller Welt die Begierde erregen, Gebrauch davon zu machen. Vorher mußte man sich eine Melodie vielleicht hundertmal vorsingen lassen, ehe man sie behalten und nachsingen konnte. Bis ins neunte Jahrhundert waren nur wenig Gesänge, und wie man aus den ältesten Manuscripten sieht, nur diejenigen, welche auf hohen Festtagen gesungen wurden, mit einer Art von musikalischen Noten bezeichnet. Auch fehlte es nachher, als die Festtage in der katholischen Kirche immer zahlreicher wurden, und mit ihnen das Bedürfniß einer größern Menge von Gesängen entstand, noch bis auf Guido's Zeiten zu sehr an Allgemeinheit und Uebereinstimmung der Tonzeichen, so daß fast jeder, der eine neue Melodie erdachte, sich auch einer eigenen willkührlichen Art von Zeichen dazu bediente. Diese größere Uebereinstimmung der Zeichen ist Guido's Werk; jetzt durfte man nur die kleine Anzahl derselben kennen lernen, um nicht nur eine, sondern jede damit bezeichnete Melodie nach damaliger Art sogleich, ohne alle Hülfe eines Lehrmeisters singen zu können. Dieß war für jene Zeiten schon sehr viel, und obgleich Guido genau genommen nichts als ein musikalischer A B C Lehrer war, und in Beziehung auf die erweiterte Kunst neuerer Zeiten nunmehr ein armer Sünder geworden ist, so daß von seinen Erfindungen nach ihrer ursprünglichen Beschaffenheit durchaus nichts mehr gebraucht werden kann, so sind wir ihm doch noch immer Dank schuldig, daß er die Bahn gebrochen, die Aufmerksamkeit der Welt aufs neue auf diese schöne Kunst gerichtet, Eifer und Liebe für dieselbe erweckt, Uebereinstimmung der Tonzeichen eingeführt, und dadurch Anlaß zur allmählichen Vervollkommnung derselben gegeben hat.

§. 31.

Um genau zu wissen, was Guido eigentlich für die Vervollkommnung der Musik gethan, und durch welche Art von musikalischen Verdiensten er seinen Namen auf so späte Jahrhunderte gebracht hat, darf man weder den vielen Sagen, noch den darauf gebaueten Nachrichten trauen, die sich bey den Schriftstellern der letztern Jahrhunderte finden, sondern man muß sich lediglich an seine eigene Schriften halten, die uns von ihm übrig geblieben sind. Wären diese Schriften früher öffentlich bekannt geworden, so würde man schon längst gewußt haben, wodurch Guido zu seiner Zeit das Studium der Musik erleichtert, und sich den Ruhm eines musikalischen Reformators bey der Nachwelt erworben hat. Aber sie lagen in Bibliotheken verborgen, konnten nur von wenigen selbst gesehen und untersucht werden, wurden noch außerdem durch Abschriften häufig verfälscht, wenigstens hier und da verändert, und die mündliche Ueberlieferung ließ einem jeden so viele Freyheit, die Beschaffenheit der darin enthaltenen Methode nach Willkühr einzurichten, und nach und nach so viel Fremdartiges hinzu zu setzen, daß sie endlich nicht nur unkenntlich, sondern auch mit einer Menge von Dingen vermischt werden mußte, an welche Guido bey seinem Leben wahrscheinlich nie gedacht hat. Da nun nicht nur alles, was ein jeder hinzu setzte, sondern auch selbst die Erweiterungen, welche die Kunst durch das häufiger gewordene Studium derselben nothwendig nach und nach von selbst erhalten mußte, damit in Verbindung gebracht wurde, und alles unter Guido's Namen ging, so konnte es nicht fehlen, die Zahl seiner Erfindungen mußte endlich so groß werden, als sie der gewöhnlichen Meinung nach wirklich geworden ist. Dieser übrigens natürliche Gang der Dinge, verbunden mit dem Hang

der frühern Jahrhunderte, einem einmal in Ruf gekommenen Mann nicht bloß dasjenige Verdienst, welches ihn mit Recht berühmt gemacht hatte, sondern auch alle mögliche andere Verdienste, zu deren Entwickelung er nur Anlaß gab, zuzuschreiben, ist es hauptsächlich, wodurch bisher die Welt verhindert wurde, die Verdienste des Guido genau zu bestimmen, sein wahres Eigenthum von dem neuen Erwerb, womit es seine Nachkommen durch die Nutzung desselben gar ansehnlich vermehrt haben, abzusondern, und einem jeden zu geben, was sein ist. Eine solche Unpartenlichkeit war nicht eher möglich, bis die alten Urkunden, in welchen Guido's Lehre aufbewahrt ist, selbst aufgefunden und sowohl dem allgemeinen Gebrauch, als der allgemeinen Beurtheilung übergeben waren. Was darin enthalten ist, gehört unstreitig dem Guido zu; was nicht darin enthalten, ihm aber durch mündliche Sagen viele Jahrhunderte hindurch zugeschrieben worden ist, gehört seinen Nachkommen, und muß so lange in gewissenhafte Verwahrung genommen werden, bis die wahren Eigenthümer desselben entdeckt sind.

Von den Schriften des Guido, aus welchen man die Beschaffenheit seiner musikalischen Lehre kennen lernen kann, sind in der Gerbertschen Sammlung abgedruckt:

I. Der *Micrologus*, *de disciplina artis musicae*, welcher für das Hauptwerk des Guido gehalten wird.

II. *Musicae Guidonis regulae rhythmicae* in antiphonarii sui prologum prolatae. Man hält dieß gewöhnlich für den zweyten Theil des Micrologs.

III. *Aliae Guidonis regulae de ignoto cantu* identidem in antiphonarii sui prologum prolatae.

IV. *Epistola Guidonis Michaeli Monacho de ignoto cantu directa.*

V. *Tractatus Guidonis correctorius multorum errorum, qui fiunt in cantu Gregoriano in multis locis.* Dieser Traktat scheint eigentlich dem Guido nicht anzuhören. Der Fürstabt Gerbert hat ihn aber mit abdrucken lassen, weil er unter Guido's Namen in der Handschrift zu Tegernsee aus dem 14ten oder 15ten Jahrhundert hinter den übrigen Guidonischen Schriften befindlich war.

VI. *Quomodo de Arithmethica procedit Musica.* Findet sich ebenfalls in einer Handschrift zu St. Emeran in Regensburg hinter dem Micrologus des Guido, gehört ihm aber wahrscheinlich nicht, so daß man von den sechs hier verzeichneten Schriften nur die vier ersten mit Sicherheit als ächt annehmen kann.

An diese vier ersten Schriften muß man sich daher auch vorzüglich halten, wenn man Guido's Lehre genau kennen lernen will.

Mit dem Inhalte derselben wollen wir nun den Leser näher bekannt machen, um sodann von der Guidonischen Lehre selbst ein sicheres Urtheil fällen zu können.

§. 32.

Dem Microlog hat Guido ein Acrostichon vorgesetzt, welches in den Anfangsbuchstaben seinen Namen enthält:

Gymnasio musas placuit revocare solutas,
Ut pateant parvis habitae vix hactenus altis,
Invidiae telum perimat dilectio caecum.

Dira quidem pestis tulit omnia commoda terris,[56]
Ordine me scripsi primo qui carmina finxi.

Das Werk ist unter den übrigen Schriften dieses Verfassers das ausführlichste, und in einer vorgesetzten Epistel dem Bischoff Theodald zu Arezzo zugeeignet. In dieser Epistel rühmt Guido die gute Aufnahme, welche der Bischoff seinen Bemühungen um die Musik hat widerfahren lassen, sagt, es sey hauptsächlich seinen Ermunterungen zuzuschreiben, daß er nicht ohne guten Erfolg in diesem Fache gearbeitet habe, und es sey allerdings zu verwundern, daß nun die Knaben in der Kirche zu Arezzo viel besser singen, als die Erwachsenen in den Kirchen anderer Oerter. Unter solchen Umständen habe er dem Befehl des Bischoffs nicht entgegen seyn können, und widme ihm nun seine Anweisung zur Musik so kurz und deutlich, als er sie habe machen können, nicht nach Art der Philosophen eingerichtet, sondern bloß zum Nutzen der Kirche und der Chorknaben. Diese Wissenschaft, schließt er, habe lange im Verborgenen gelegen, und sie sey, ob sie gleich sehr große Schwierigkeiten in sich enthalte, noch von niemand recht erklärt worden.

Auf diese Dedication folgt ein kurzer Prolog, worin Guido sagt, er habe aus angeborner Neigung und nach dem Beyspiel guter Menschen sich nützlich zu machen gesucht, und dazu den Weg erwählet, die Jugend in der Musik zu unterrichten. Er habe es endlich durch Gottes Gnade so weit gebracht, daß einige seiner Schüler durch die Uebung der von ihm erfundenen Noten in weniger als Einem Monat vorher nie gesehene und nie gehörte Gesänge beym ersten Anblick sogleich mit aller Sicherheit treffen konnten, welches bey Vielen ein großes Aufsehen erregt habe. Er begreife nicht, wie sich jemand ohne eine solche Kenntniß einen Musiker oder Sänger nennen könne, und beklagt, daß die Sänger seiner Zeit, wenn sie auch hundert Jahre mit dem Studium des Gesangs zubringen sollten, doch nicht in den Stand kommen würden, auch nur die kleinste Antiphone für sich zu singen. Er nennt sie ewige Lehrlinge, die nie zu einer vollkommenen Kenntniß der Kunst gelangen können. (Semper discentes, et numquam ad perfectam hujus artis scientiam pervenientes.) Er will daher zum gemeinen Nutzen von den vielen musikalischen Regeln, die er sich durch lange Zeit erworben hat, einige, die er den Sängern am nützlichsten zu seyn glaube, so kurz als möglich abhandeln, alles andere aber, was nicht zu diesem Zwecke dient, weglassen, ohne sich darum zu bekümmern, ob einige neidisch werden oder nicht, wenn nur der Kunst dadurch geholfen wird.

Nach dem Prolog folgt das Verzeichniß der Kapitel, deren 20 folgenden Inhalts sind:

1) Quid faciat, qui se ad disciplinam musicae parat?
2) Quae vel quales sint notae, vel quot?
3) De dispositione earum in monochordo.
4) Quibus sex modis sibi invicem voces jungantur?
5) De diapason, et cur tantum septem sint notae?
6) Item de divisionibus, et interpretatione earum.
7) De affinitate vocum per quatuor modos.
8) De aliis affinitatibus, et b. et ♮.
9) Item de similitudine vocum, quarum diapason sola perfecta est.

56) Guido zielt hier auf die Pest, welche zu Rom unter Gregorius M. durch die großen Ueberschwemmungen der Tiber entstand, und um welcher willen die Litaneyen, oder öffentliche Bittgänge durch die Straßen der Stadt eingeführt wurden. Einige glauben, Gregorius M. sey überhaupt durch diese Pest zuerst veranlaßt worden, seine neue Art des Gesangs einzurichten.

10) Item de mod's et falsi meli agnitione et correctione.
11) Quae vox, et cur in cantu obtineat principatum?
12) De divisione quatuor modorum in octo.
13) De octo modorum agnitione, acumine et gravitate.
14) Item de tropis et virtute musicae.
15) De commoda vel componenda modulatione.
16) De multiplici varietate sonorum et neumarum.
17) Quod ad cantum redigitur omne, quod dicitur.
18) De Diaphonia, id est, organi praecepto.
19) Dictae diaphoniae per exempla probatio.
20) Quomodo Musica ex malleorum sonitu sit inventa.

Da diese 20 Kapitel ihrem Inhalte nach für die gegenwärtige Absicht nicht von gleicher Wichtigkeit sind, so werden wir nur von denjenigen einige Auszüge geben, die uns von dem Lehrsystem des Guido den besten Begriff machen können.

Im ersten Kapitel: „was derjenige zu thun habe, welcher Musik lernen wolle?“ wird geantwortet: wer sich mit unserer Musik bekannt machen will, muß mehrere mit unsern Noten geschriebene Gesänge lernen, seine Hand im Gebrauch des Monochords üben, oft über unsere Regeln nachdenken, bis er die Kraft und Bedeutung der Noten recht erkannt hat, und sowohl unbekannte als bekannte Gesänge richtig singen kann. Weil aber die Töne, welche die Hauptsache bey der Musik sind, auf dem Monochord am besten unterschieden werden können, und wir dadurch lernen, wie sie die Kunst als Nachahmerin der Natur selbst, von einander unterscheidet, so wird nun im zweyten Kapitel gelehrt, was für welche, und wie viele Noten es gebe?

Zuerst soll das von den Neuern hinzu gethane Griechische Γ gesetzt werden; sodann folgen die ersten sieben Buchstaben des Alphabets in Capitalschrift, als A, B, C, D, E, F, G; nach ihnen eben diese sieben Buchstaben in kleiner Schrift. Die ersten sieben Buchstaben deuten die tiefe Octave, die kleineren aber die höhere Octave an. In dieser höhern Octave wird aber zwischen a und ♮ ein b eingeschoben, z. B. a, b, ♮, c, d, e, f, g. Diesen zwey Octaven wird noch ein Tetrachord der zweymal erhöheten Octave (Superacutarum) wiederum mit anderen Buchstaben beygefügt, in welchem das b ebenfalls doppelt vorkommt, z. B. aa, bb, ♮♮, cc, dd. Diese letzten Buchstaben werden von vielen für überflüssig gehalten; aber Guido will lieber Ueberfluß haben, als Mangel leiden. Dieß würden also 21 Noten seyn, in folgender Ordnung: Γ, A, B, C, D, E, F, G, a, b, ♮, c, d, e, f, g, aa, bb, ♮♮, cc, dd,[57]) deren Ordnung und Folge bisher so verwirrt gewesen ist, daß man sie kaum begreifen konnte, die hier aber auch sogar Knaben deutlich und verständlich seyn muß.

Von ihrer Ordnung auf dem Monochord handelt das dritte Kapitel.[58]) Hier werden folgende Regeln gegeben: Wenn das Γ an das eine Ende des Monochords gesetzt ist, so theile man den Raum von diesem bis zum andern Ende der Saite in neun Theile, und an das Ende des ersten Neuntheils setze man das A, von welchem die Alten den Anfang machten. Vom A theile man den Raum der Sai-

57) In verschiedenen Handschriften vom Guidonischen Microlog geht diese Reihe von Noten weiter, in den ältesten, dergleichen ich eine vor mir habe, die nach allen Kennzeichen vielleicht eine der ältesten, und wahrscheinlich mit Guido gleichzeitig ist, nur bis zu dd.

58) Man sieht, daß Guido hier die Ausdrücke: Noten und Töne als gleichbedeutend gebraucht. Man kann ihn indessen doch wohl verstehen.

Saite wiederum in neun Theile, und setze auf die nehmliche Art das B. Nachher gehe man zum Γ zurück, und theile die ganze Saite in vier Theile, so wird man am Ende des ersten Theils das C finden. Auf eben die Art, wie man durch eine Theilung in vier Theile vom Γ das C fand, wird man nun vom A das D, vom B das E, vom C das F, vom D das G, vom E das a (A acutum), und vom F das runde b finden. Das Uebrige ist durch eine ähnliche Theilung der noch übrigen Saite leicht zu finden, z. B. zwischen B und das Ende setze man ♮. Auf gleiche Art findet man vom C ein anderes c, vom D ein anderes d, vom E ein anderes e, vom F ein anderes f, vom G ein anderes g, vom a ein anderes a ꝛc. bis zum letzten dd. Man kann auf diese Art bis ins Unendliche rück- und vorwärts fortschreiten, wenn keine andere Kunstregel daran hindert. Von den vielen und mancherley Eintheilungen des Monochords, fährt Guido fort, habe er nur diese gewählt, weil sie leicht zu begreifen, und einer, der sie einmal begriffen habe, sie nicht leicht wieder vergessen könne. Hierauf folgt eine andere Eintheilung des Monochords, die zwar nicht so leicht im Gedächtnisse bleibt, aber geschwinder geht, nehmlich: man mache vom Γ bis zu Ende der Saite neun Theile. Der erste Theil endigt mit A, der zweyte bleibt leer; der dritte endigt in D, der vierte bleibt leer; der fünfte endigt in a, der sechste in d, der siebente in aa, die übrigen bleiben leer. Eben so giebt, wenn vom A bis zum Ende der Saite neun Theile gemacht werden, das Ende des ersten Theils B und der zweyte bleibt leer; der dritte giebt E, der vierte bleibt leer; der fünfte giebt ♮, der sechste e, der siebente ♮♮ und die übrigen bleiben leer ꝛc. Es ist nicht nöthig, diese Theilung hier weiter zu verfolgen, da wir sie in unseren Zeiten besser kennen. Es kommt nur darauf an, ungefähr zu wissen, wie Guido zu seiner Zeit dabey zu Werke gegangen ist. Sonst sagt er noch am Ende des Kapitels, diese beyden Arten von Eintheilung des Monochords seyen hinlänglich, die erste, um sie leicht im Gedächtniß zu behalten, die zweyte, um geschwind damit fertig zu werden.

Im vierten Kapitel wird gezeigt, daß die Töne der Musik auf sechserley Arten mit einander verbunden werden. Es ist eigentlich die damalige Intervallen-Lehre. Es wird gesagt, der Raum zwischen einem Tone sey größer als zwischen einem andern. Wo sich der größere Raum finde, werde das Intervall Tonus, beym kleinen Raum aber Semitonium genannt, weil es keinen vollen oder ganzen Ton ausmache. So geht er von den Secunden zu den Terzen, deren er die große und kleine, unter dem Namen ditonus und semiditonus annimmt; von den Terzen zu den Quarten, deren er nur eine kennt, nehmlich die reine, die zwey ganze und einen halben Ton zwischen sich hat; von der Quarte zur Quinte, deren er ebenfalls nur eine kennt. Er nimmt also nur sechs Intervalle an, nehmlich die große und kleine Secunde, die große und kleine Terz, die Quarte und Quinte.[59] In keinem Gesange können (nach Guido's Theorie) mehrere Verbindungen der Töne Statt finden, als die angegebenen; jedoch führt er auch noch die Octave an, von welcher er aber sagt, daß sie von zu wenigem Gebrauche sey, um in der Reihe der Intervallen einen ordentlichen Platz einzunehmen. Da die ganze Harmonie (heißt hier Melodie) nach dem Zeugniß des Boethius aus so wenigen Intervallen gebildet werde, so sey es nöthig und außerordentlich nützlich, (sagt Guido am Ende dieses Kapitels) sie recht ins Gedächtniß zu bringen, und nicht eher von ihrer Uebung abzulassen, bis man sie mit völliger Sicherheit treffen könne.

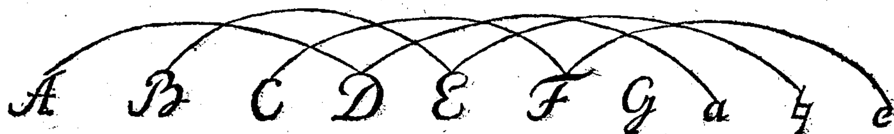
Das fünfte Kapitel handelt von der Octave, und warum nur sieben Töne sind. Die Octave entsteht, wenn (nach Guido's Lehre) die Quarte und Quinte mit einander verbunden werden. Die

59) In neueren Abschriften des Microlog ist hier auch die große und kleine Sexte, nebst der Octave hinzugesetzt, es wird aber dabey bemerkt, daß sich dieser Intervallen nur einige Sänger bedienen, und daß sie selten gebraucht werden.

Nothwendigkeit der sieben Töne, oder Noten wird auf folgende Art erklärt: So wie nach sieben geendigten Tagen eben dieselben wiederholt werden, und stets der erste und der achte mit einerley Namen benannt wird, so muß auch der erste und der achte Ton mit einerley Zeichen angedeutet werden, weil wir fühlen, daß sie in einer natürlichen Uebereinstimmung mit einander stehen, wie D — d. (Es ist wunderbar, daß Guido hier nothwendige sieben Töne, und doch nur sechs Intervallen annimmt. Man sieht hieraus, daß es zwar heller in seinem Kopfe, als in den Köpfen mancher seiner Zeitverwandten gewesen seyn mag; aber Licht ist doch noch nicht in dem seinigen gewesen, weil er sonst unmöglich in solche Widersprüche hätte verfallen können. Septem discrimina vocum, sagt er dem Dichter selbst nach, und nimmt doch nur sechs Intervallen an?) Es giebt zwar mehrere Töne (fährt Guido fort), aber es sind keine neuen, sondern nur eine Erneuerung und Wiederholung der erstern. Aus dieser Ursache bezeichnen wir nach dem Beyspiel des Boethius und der alten Musikgelehrten alle Töne mit sieben Buchstaben, anstatt daß einige unvorsichtige Neuere nur vier Zeichen gebrauchen, den fünften Ton aber immer und überall mit eben demselben Zeichen andeuten. 60)

Im sechsten Kapitel kommt Guido noch einmal auf die Eintheilung des Monochords, und sagt, daß bey der Octave die Saite stets in zwey gleiche Theile, bey der Quinte in drey, bey der Quarte in vier, bey dem ganzen Ton in neun, und so weiter in desto mehr Theile getheilt werde, je kleiner die Töne sind. Sodann folgen Erklärungen der Namen Diapasen, Diapente, Diatessaron 2c.

Im siebenten Kapitel werden die Verwandtschaften der Töne oder die Consonanzen erklärt, wobey Guido zur Vorstellung der Quarten und Quinten sich folgender Figur bedient.



Das andere Kapitel handelt von anderen Verwandtschaften und von b und ♮. Der Gebrauch, welchen man zu Guido's Zeiten vom runden b und ♮ machte, ist dem unsrigen völlig gleich, man wollte nehmlich durch das hinzu gesetzte b dem F eine reine Quarte verschaffen.

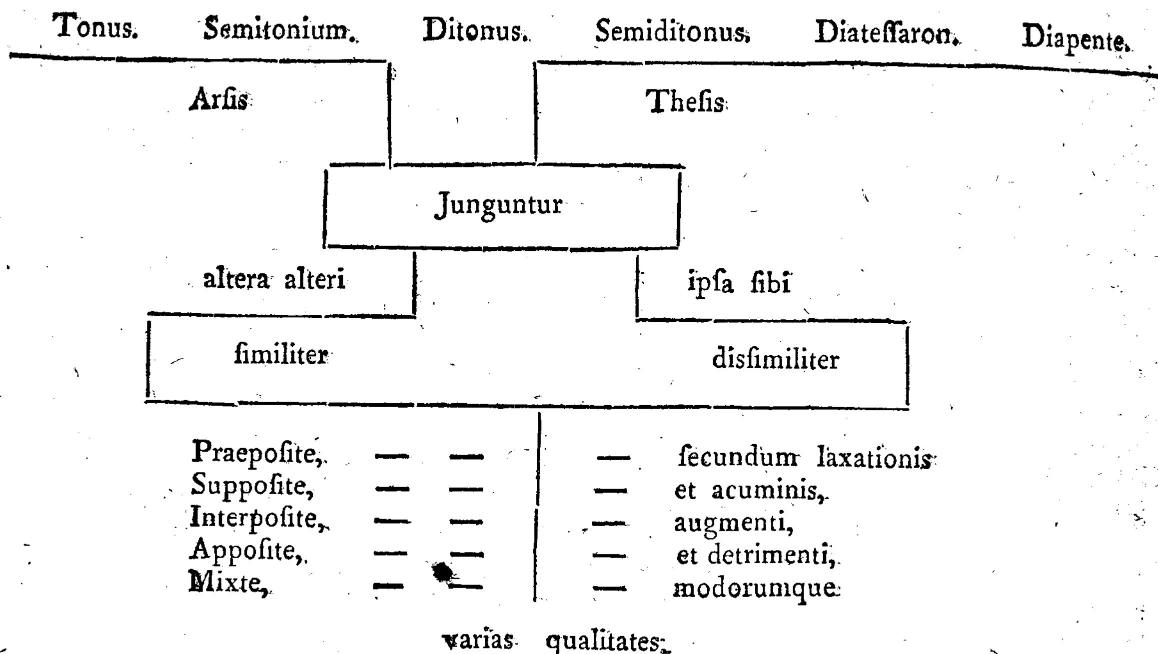
Im neunten, zehnten und eilften Kapitel wird von der Aehnlichkeit der Töne im Gesang, von den Modis, von der Erkenntniß und Verbesserung eines falschen Gesangs und von dem Hauptton einer Melodie gehandelt. — Im zwölften und dreyzehnten von der Theilung der vier Tonarten (modorum) in acht, und von der Höhe und Tiefe derselben. Es ist die gewöhnliche Lehre von den Tonarten und ihrer Eintheilung in authentische und plagalische. Das vierzehnte Kapitel beschäftigt sich mit den Tropen und mit den Wirkungen der Musik. Der Unterschied der Tropen (man muß Tonarten darunter verstehen) sey so groß (sagt Guido), daß sie ein Geübter eben so deutlich und sicher von einander unterscheiden könne, als jemand, der viele Nationen kennen gelernt habe, beym ersten Anblick den Griechen, den Spanier, den Römer, den Deutschen und den Franzosen von einander zu unterscheiden wisse. Von den Eigenschaften der Tropen sagt er, sie seyen der Verschiedenheit der menschlichen Gemüther angemessen, so daß der eine Mensch durch den gebrochenen Gang (fractis saltibus) des zweyten Authentischen, ein anderer durch das Angenehme des dritten Plagalischen, ein

60) Aus dem Inhalt dieses Kapitels läßt sich schließen, daß die Melodien im Guidonischen Zeitalter nur auf den Umfang einer Quinte eingeschränkt gewesen seyn müssen, und daß von der Octave kein anderer Gebrauch bekannt war, als der, welcher durch die Vereinigung einer Männer- und Knabenstimme entsteht.

dritter durch das Geschwätzige des vierten Authentischen, und ein vierter durch die Süßigkeit des vierten Plagalischen rc. vorzüglich ergetzt werde. Als Beweise der großen Wirkung der Musik werden die bekannten Erzählungen der Alten angeführt, wobey auch David und Saul nicht vergessen ist.

In dem folgenden funfzehnten Kapitel de commoda componenda modulatione, wird gesagt: so wie es in der Poesie Buchstaben, Sylben, Theile, Füße und Verse gebe, so gebe es in der Harmonie Klänge oder Töne, deren einer, zwey, drey auf eine Sylbe gebracht, und wieder einzeln oder doppelt zu Neumen oder zu Theilen des Gesangs werden; einer oder mehrere solcher Theile machen sodann eine Distinction oder einen bequemen Platz zum Athemholen aus. Dieß ist eigentlich die musikalische Rhythmik des Guido, worin von den Verhältnissen aller Theile eines Gesangs unter einander gehandelt wird. Er unterscheidet auch einen metrischen und prosaischen Gesang, und giebt überhaupt verschiedene Regeln, die allenfalls noch in unseren Zeiten brauchbar sind. Die Neumen und Distinctionen sollen mit einander im Verhältniß stehen, so wie es in den Ambrosianischen Gesängen sey. Er vergleicht die Neumen mit den poetischen Füßen, und die Distinctionen mit den Versen. Die Neumen sind entweder Daktylen, Spondeen oder Jamben, und die Distinctionen alsdann entweder Tetrameter, Pentameter oder Hexameter. Es soll auch jeder Gesang mit dem Gegenstand desselben übereinstimmen; bey traurigen Gegenständen sollen die Neumen ernsthaft, bey ruhigen heiter, und bey glücklichen fröhlich rc. seyn. Zuletzt giebt Guido noch die Regel, daß alles, was er in diesem Kapitel gesagt habe, weder zu selten noch zu häufig, sondern mit Verstand angewendet werde.

Von der großen Mannigfaltigkeit der Töne und Neumen handelt das sechzehnte Kapitel. Man verwundere sich nicht (fängt Guido an), daß eine so große Menge verschiedener Gesänge aus so wenigen, und nur auf sechserley Art mit einander zu verbindenden, Tönen gebildet werden kann. Aus den wenigen Buchstaben werden ebenfalls Sylben in großer Menge gebildet, und wie manches Versmaß entsteht aus wenigen Füßen, die alle unter sich wieder so großer Mannigfaltigkeit fähig sind? Hierauf zeigt er, wie mancherley Neumen durch die sechs Arten, nach welchen die Töne wohlklingend mit einander verbunden werden können, hervor zu bringen sind. Diese Verbindung geschieht entweder per arsin (aufsteigend), oder per thesin (absteigend), sodann auch so, daß beyde mit einander verbunden, das heißt: das die Intervallen in einer und eben derselben Melodie sowohl aufsteigend als absteigend, vermischt gebraucht werden. Die sämmtlichen verschiedenen Arten dieser Verbindung der Töne unter einander hat Guido in folgender Tabelle vorgestellt:



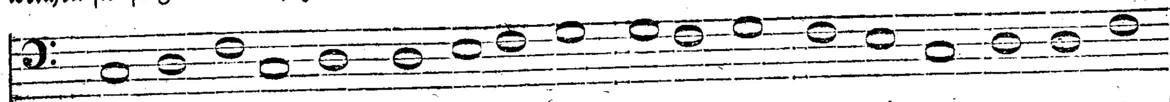
Im siebenzehnten Kapitel: Quod ad cantum redigitur omne, quod scribitur, wird eine Regel zu einer neuen Art von Composition aus dem Stegreife gegeben, von welcher Guido selbst sagt, daß sie sehr nützlich zu gebrauchen, aber bisher unerhört (inauditum argumentum) gewesen sey. Er nimmt an, daß so wie alles, was gesagt wird, auch geschrieben werden könne, so müsse auch alles mit Buchstaben bezeichnet werden können, was gesungen wird. Im Singen könne kein Ton ohne Hülfe eines der fünf Vokale hervorgebracht werden, und durch ihre Veränderung entstehe eine angenehmer Wohllaut, eben so in den Gesängen und Neumen, wie in den Wörtern der Sprache. Diese fünf Vokale sollen daher unter die Buchstaben des Monochords gesetzt, und weil ihrer nur fünf sind, so oft wiederholt werden, bis jeder Buchstab seinen Vokal erhalten hat, auf folgende Weise:

F	A	B	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e	f	g	a
a	e	i	o	u	a	e	i	o	u	a	e	i	o	u	a

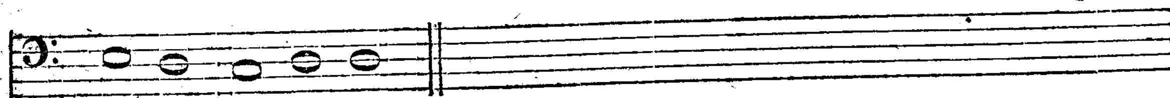
Nun soll man irgend einen Vers nehmen und nach den darin enthaltenen Vokalen die Töne suchen, um auf diese Weise eine neue Melodie zu bekommen. Guido wendet seine Lehre auf das „Sancte Joannes meritorum tuorum copias nequeo digne canere“ an, und bringt nach der Folge der darin liegenden Vokale folgende Melodie heraus:

G u									G rum	G tu		G rum								
F o			F Jo					F to			F o		F co				F o			
E i							E ri							E pi				E dig		
D e		D te			D nes	D me										D D neque			D ne		D D nere
C a	C Sanc			C han											C as				C ca	

Man sieht leicht, daß auf eine solche Art stets nur eine fünftönige Melodie hervor zu bringen ist, daß folglich der Vorschlag des Guido, die fünf Vokale unter alle Buchstaben der ganzen Scala zu setzen völlig unnütz war. Dennoch giebt diese Lehre, so unvollkommen sie auch an sich ist, einen Beweis von dem Erfindungsgeist des Guido, und die Melodien, welche dadurch entstehen konnten, mögen seinem Zeitalter angemessen genug gewesen seyn. Damit der Leser urtheilen könne, wie eine solche Melodie ungefähr klingen würde, wollen wir die eben angegebene in neuere Noten setzen, in welchen sie folgendes Ansehen bekommt:



Sancte Jo-an-nes me-ri-to-rum tu-o-rum co-pi-as ne-que-o



di-gne ca-ne-re.

Die Eingeschränktheit dieser Methode erkannte aber Guido schon selbst; denn er schlägt einen veränderten und vermehrten Gebrauch der Vokale vor, um dadurch Melodien von größerem Umfang, und überhaupt mehrere Freyheit in der Fortschreitung zu erhalten. Das bisher Angeführte ist aber schon hinreichend, die wahre Beschaffenheit dieser Art zu komponiren, zu beurtheilen, die zu Guido's Zeiten wohl brauchbar seyn konnte, aber in unserer vollkommener ausgebildeten Kunst durchaus nicht mehr anwendbar ist.

Im achtzehnten Kapitel wird de *Diaphonia*, id est, Organi praecepto gehandelt. In der vor mir liegenden alten Handschrift heißt es nur: *de Organo*. Ist eines der merkwürdigsten Kapitel im ganzen Micrولog, weil es uns einen Begriff von den ersten Versuchen giebt, die man in der gleichzeitigen Verbindung der Töne, oder in der Harmonie, nach der neuern Bedeutung dieses Wortes gemacht hat. Diaphonie ist nach der Erklärung des Guido eine Absonderung der Töne, welche **Organum** ginannt wird, weil die abgesonderten Töne wohlklingend dissoniren, und dissonirend wohlklingen (cum disjunctae ab invicem voces et concorditer disfonant, et disfonanter concordant.) Sie entsteht, wenn einer Melodie die Quarte von unten und sodann deren höhere Octave oder die Ober-Quinte des Gesangs beygefügt wird, so daß nun drey solche Töne zugleich mit einander fortschreiten. Von einer solchen Diaphonie giebt Guido folgendes Exempel:

Diapaſon.	c	d	e	c	d	e	d	c	c	c	♮	a	g	c	d	e	d	d	c.
Diapente.	F	G	a	F	G	a	G	F	F	F	E	D	C	F	G	a	G	G	F.
	Mi	ſe	re	re	me	i	De	us											
Diateſſaron.	C	D	E	C	D	E	D	C	C	C	B	A	Γ	C	D	E	D	D	C.

In der Mitte ist die Hauptmelodie, unten das so genannte Organum, und oben die Verdoppelung des Organum. In Noten wird der Leser sogleich sehen, daß diese Harmonie in lauter Quinten, Quarten und Octaven fortschreitet:

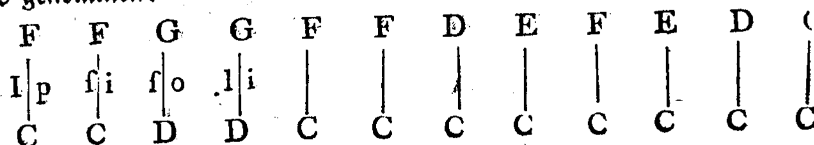
Mi-ſe-re — re — me-i De-us Deus.

Doch diese Art von Diaphonie erklärt Guido selbst für hart, und schlägt eine weichere vor, die er die seinige nennt, (noſter vero mollis) und worin er weder das Semitonium noch die Quinte, sondern nur den ganzen Ton, die große und kleine Terz und die Quarte aufnimmt. Der kleinen Terz giebt er indessen unter diesen Intervallen den letzten, der Quarte aber den ersten Platz. Von den Tonarten, die er Tropen nennt, hält er einige zur Diaphonie für bequem, andere für bequemer und noch andere für die bequemsten. Diese mehrere oder mindere Brauchbarkeit der Tonarten zur Diaphonie hängt von der größern oder geringern Anzahl consonirender Intervallen ab, die sie in ihrem Umfange zulassen. In dieser Rücksicht ist nach Guido's Erklärung der Tritus, wodurch man unter den acht Kirchentönen den fünften und sechsten, beyde in die dritte Klasse gehörig, zu verstehen hat, der bequemste von allen, und eben deßwegen von Gregorius am meisten gebraucht worden.

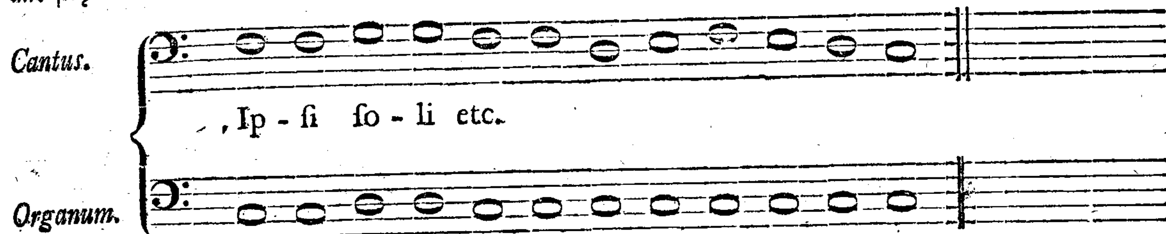
Nach den erläuterten Vorschriften von der Diaphonie werden nun im neunzehnten Kapitel zu noch besserer Erkenntniß derselben mehrere Beyspiele gegeben, von welchen einige angeführt zu werden verdienen, weil man am besten daraus sehen kann, daß Guido im Gebrauch der Harmonie zwar noch nicht weit, aber doch schon weiter als seine Vorfahren gegangen ist. Die Diaphonie in Quarten, Quinten und Octaven, welche Guido hart nennt, war schon hundert Jahre früher, zur Zeit des Hucbald bekannt, der sie auch zuerst beschrieben hat; aber den gleichzeitigen Gebrauch der Terzen und Secunden, scheint Guido zuerst eingeführt zu haben. Vor seiner Zeit wurde die Terz allgemein für ein dissonirendes Intervall gehalten, er hat es aber (wenigstens öffentlich) zum Rang eines consonirenden erhoben. Von den noch frühern Arten der Diaphonie oder des Organum, welche die Franken schon unter Carl dem Großen von den Römischen Sängern gelernt haben (Similiter

erudierunt Romani cantores supradictos; Cantores Francorum in arte organandi, worunter nicht die Kunst auf der Orgel zu spielen, sondern bloß diese Diaphonie im Gesang verstanden werden muß) können wir uns jetzt keinen Begriff machen; es ist aber wahrscheinlich, daß sie noch unvollkommener, als selbst die Hucbaldische war, und an die Guidonische bey weitem nicht reichte.

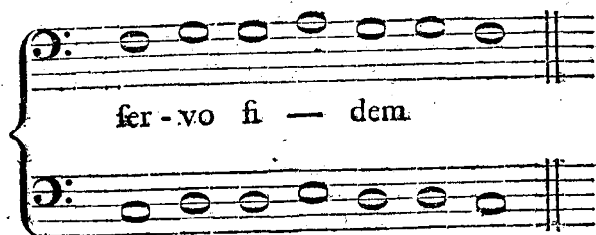
Das erste Beyspiel, welches Guido von seiner Art von Diaphonie oder Organum giebt, ist aus dem Tritus genommen:



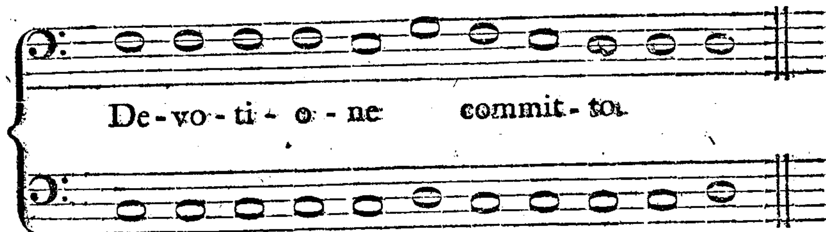
und sieht in Noten so aus:



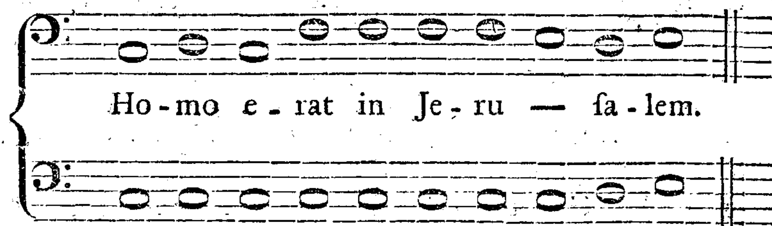
Die Verschiedenheiten dieser Diaphonie, die Guido auch Distinctionen nennt, sind wirklich groß. Einmal geht ein solcher Gesang vom Anfang bis zu Ende in lauter Quarten fort, z. B.



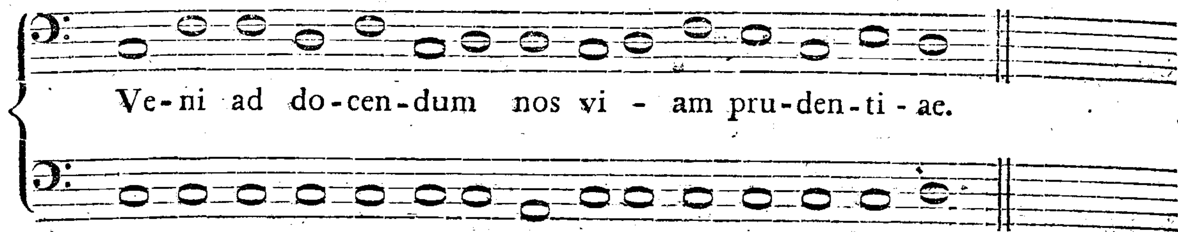
Sodann laufen die Stimmen gegen das Ende in den Einklang zusammen, welches nach der Sprache des Guido ein *Occursus* heißt, z. B.



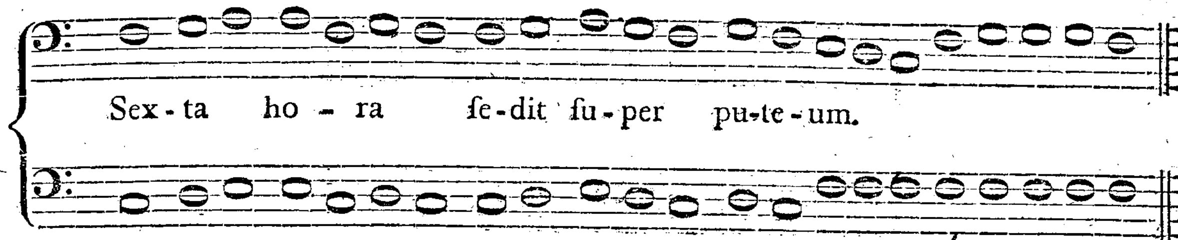
Dieser Occursus ist sehr mancherley und meistens so sonderbar, daß ihn neuere Ohren gewiß nicht schön finden würden. Um den Begriff dieser Materie vollständig zu machen, wollen wir noch einige Beyspiele des Guido in neueren Noten geben, ohne Rücksicht auf seine Notation zu nehmen, die sich hier überall gleich und nur die gewöhnliche Buchstaben-Notation ist.



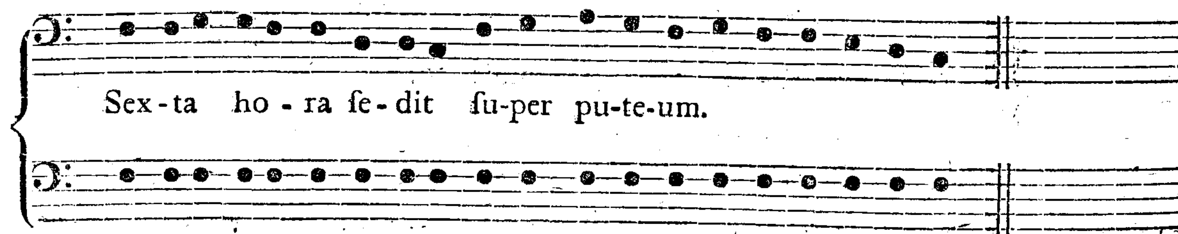
Die folgende Distinction ist im Deutero E, worin nach Guido's Meinung das Zusammenlaufen der großen Terz schön klingt:



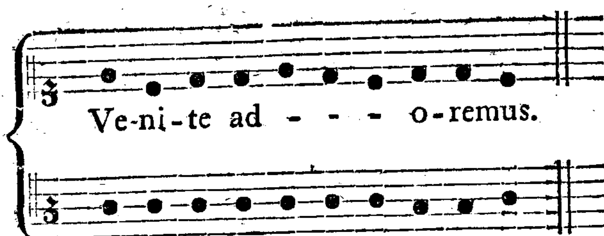
Noch sonderbarer klingt das folgende Beyspiel, worin das Organum die Oberstimme übersteigt:



Es wird aber dennoch durch das folgende an Mißklang übertroffen, in welchem die Singstimme stets die tiefern Töne hat, und das Organum vom Anfang bis ans Ende auf einerley Ton bleibt:



Das erträglichste Beyspiel dieser Art ist das letzte in diesem Kapitel, worin von der großen und kleinen Terz ein solcher Gebrauch gemacht wird, wie er allenfalls noch in unsern Tagen Statt finden könnte:



Wenn man diesem Beyspiel eine Art von Takteintheilung geben wollte, so würde es in folgender Gestalt erscheinen, und sodann allen vorhergehenden Beyspielen weit vorzuziehen seyn:



Diese Proben zusammen genommen, werden hoffentlich hinreichend seyn, uns einen Begriff von der Art von Melodie und Harmonie zu geben, die man zu Guido's Zeiten hatte und ertragen konnte. Was Gerbert von der Harmonie des Hucbald sagt: Melothetis nostris stomachum moverem, si iis hic aliquid adderem etc. kann man auch noch von der um hundert Jahre spätern Harmonie und Melodie des Guido sagen, und ob man ihm gleich das Verdienst nicht absprechen kann, den Gebrauch einiger neuen Intervallen zuerst gewagt zu haben, so ist doch unter seinen Händen alles noch so roh geblieben, daß man sich wundern muß, wie ein solcher Componist das Aufsehen unter seinen Zeitverwandten machen konnte, welches er wirklich gemacht hat.

Das zwanzigste und letzte Kapitel des Microlog handelt endlich von der Erfindung der Consonanzen durch die Schmiedehämmer, nach der bekannten von Boethius erzählten Geschichte. Pythagoras soll diese Erfindung gemacht haben, indem er vor einer Schmiede vorbey ging: Es ist aber nicht der Mühe werth diese Fabel hier zu wiederholen, da es längst erwiesen ist, daß Pythagoras so wenig durch die Schmiedehämmer, als durch seine mit verschiedenem Gewichte angespannten Saiten die Verhältnisse der Consonanzen finden konnte, weil neuere Erfahrungen gelehrt haben, daß Saiten, wenn sie auch durch ein den musikalischen Verhältnissen angemessenes Gewicht ausgedehnt werden, dennoch nicht den Ton von sich geben, den das Gewicht erwarten ließ. Die Sache ist und bleibt daher eine Fabel.

§. 33.

II. Der zweyte Traktat des Guido unter dem Titel: Regulae musicae, ist in Versen, und wird in vielen Abschriften als der zweyte Theil des Microlog gefunden. Er ist aber von Guido seinem Antiphonario als Prolog vorgesetzt worden, und enthält eben deßwegen hauptsächlich die Art von Unterricht, die zum Notenlesen, oder zum Treffen eines Gesangs gehört. Jedoch hat Guido auch Dinge mit einfließen lassen, die überhaupt zur Kenntniß des Wesens der Kunst führen können, die auch bisweilen von solcher Beschaffenheit, oft sogar so fein sind, daß man sie ihm kaum zutrauen sollte, und daß man sie wenigstens nicht mit seinen rohen Melodien und Harmonien reimen kann. Man muß daraus schließen, daß seine Wissenschaft größer war als seine Kunst, und daß er Begriffe von der Kunst hatte, die er noch nicht praktisch anwenden konnte.

Diesem Prolog hat Guido wiederum ein Acrostichon vorgesetzt, worin die Buchstaben seines Namens enthalten sind:

*G*liscunt corda meis hominum mollita Camenis,
*V*na mihi virtus numeratos contulit ictus,
*I*n coelis summo gratissima carmina fundo,
*D*ans aulae Christi munus cum voce magistri,
*O*rdine me scripsi, primo qui carmina finxi.

Den Anfang macht er mit einer richtigen, aber etwas derben Vergleichung eines Sängers und Musikers:

Musicorum et cantorum magna est distantia,
Isti dicunt, illi sciunt, quae componit Musica.
Nam qui facit, quod non sapit, definitur bestia.
Caeterum tonantis vocis si laudent acumina,
Superabit philomelam vel vocalis asina.
Quare eis esse suum tollit dialectica.
Hac de caussa rusticorum multitudo plurima,
Donec frustra vivit, mira laborat insania,
Dum sine magistro nulla discitur antiphona.

Freye Uebersetzung.

Ein Singer und ein Musicus
  Sind himmelweit verschieden.
Der Eine lehrt, was er gelernt,
  Und ist damit zufrieden:
Der Andre weiß, was seiner Kunst
  Gesetze ihm befehlen;
Sie lehrt durch stumme Zeichen ihn,
  Und nicht durch fremde Kehlen. —
Kann einer Donnerstimme Schall
  Eu'r Kennerohr vergnügen,
So muß bey Euch die Nachtigall
  Dem Esel unterliegen. —
Mechanisch handelt nur das Thier,
  Der Mensch verfährt nach Gründen;
Wo ist nach diesem Maßstab nun
  Eu'r Singervolk zu finden?
Die einz'ge Ehre, die ihm bleibt,
  Sind ein Paar gute Lungen;
Gleich Gimpeln lernt es nur, was man
  Ihm zehnmal vorgesungen.

Hierauf giebt er den Rath, die von schlechten Sängern verschmäheten Noten zu lernen, die hier nichts andres als die sieben nach Verschiedenheit der Octaven groß oder klein, geschriebenen ersten Buchstaben des Alphabets sind, welchen aber, wie er hier wiederholt sagt, einige das Griechische Gamma vorsetzen:

Gamma Graecum quidam ponunt ante primam litteram.

Sodann folgt die Eintheilung des Monochords, genau so, wie sie schon im Microlog beschrieben worden ist. Nach diesen Verhältnissen wird am Ende dieser Lehre gesagt, müssen Cymbala, Orgeln und alle musikalische Instrumente eingerichtet werden:

At si cymbala formantur musicorum opere,
Hae mensurae sunt cavendae maxime in pondere.
His mensuris comparantur et canora organa,
Et quaecunque rite fiunt musicorum vascula.

Von der Verbindung der Intervallen, von der Erhöhung und Erniedrigung der Töne, vom Unterschied der Töne, von den vier Arten der Töne (Tonarten), von ihrer Nachbarschaft und Verwandtschaft, von den vier in acht vertheilten Tropen, von den authentischen und plagalischen Tönen, wird nur in sehr kurzen Absätzen gehandelt. Von den authentischen und plagalischen Tönen heißt es:

Alti cantus sunt authenti, graves plagas nominant.
Dumque quatuor in tonis hoc utrumque supputant,
Octo formulas tonorum vel modorum indicant.

An den Schlüssen, von welchen zunächst gehandelt wird, erkennt man die Tonart eines Gesangs:

Quamvis omnes voces cantus atque modos habeat,
Eius tamen erit modi, quem finalis resonat.

Hierauf kommt Guido abermals auf die Buchstaben-Notation und sagt, daß er sie als die beste befunden habe:

Solis litteris notare optimum probavimus,
Quibus ad discendum cantum nihil est facilius,
Si adsidue utantur saltem tribus mensibus.

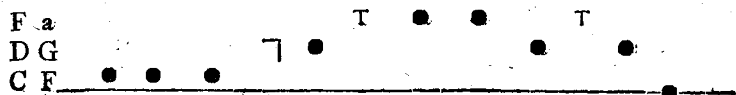
Er giebt hierauf ein Beyspiel dieser Notation, die wir aber schon auf ähnliche Art im Microlog gehabt haben, nehmlich mit über den Text geschriebenen Buchstaben.

Aber nun sagt Guido, daß man, um der Kürze willen, auch Neumen statt der Buchstaben [61]) gebrauchen könne, wenn sie mit Buchstaben und Linien verbunden werden:

61) So wie das Wort Neuma bisher von Guido gebraucht worden ist, hat es einen kurzen melodischen Satz oder eine Passage bedeutet; hier aber versteht er eine Note darunter, eine Bedeutung, die dieß Wort schon lange vor seiner Zeit hatte. Der ungenannte Erklärer des Hugo von Reutlingen sagt vom Gregorius M. in seinem Werk: Flores musicae omnis cantus Gregoriani: Antiphonarium et Graduale collegit, dictavit, et *neumavit* seu notavit. Und bald darauf: Omissis clavibus et lineis quae in *neuma* seu nota musicali requiruntur. Daß also *neumare* heiße, notas verbis musice decantandis superaddere, ist kein Zweifel, aber ob nicht unter dem Worte Neuma eine besondere Art von Noten verstanden werde, ist eine andere Frage. Gregorius hat der allgemeinsten Meinung nach sein Antiphonarium mit Buchstaben notirt, und die Geschichtschreiber nannten dieß neumare, Guido aber unterscheidet hier die Neumen von den Buchstaben, und giebt für sie besondere Zeichen an.

Causa vero breviandi neumae solent fieri,
Quae si curiosae fiant, habentur pro litteris,
Hoc si modo disponantur litterae cum lineis.

Die Probe dieser Notation ist beym Gerbert nicht angegeben; sie findet sich aber in der alten vor mir liegenden Handschrift auf folgende Art:

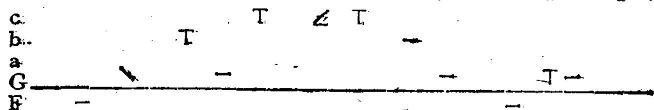


Spera in domino et fac bo-ni-tatem.

Die Linie und die drey vordersten Buchstaben CDF sind roth, zwey Dinge, die sich der Leser leicht hinzu denken kann, ohne daß beyde hier ebenfalls roth abgedruckt zu werden brauchen. Die Linie ist höchst wahrscheinlich unser C Schlüssel, nur eine Octave tiefer. Im folgenden Beyspiel, welches ebenfalls nicht beym Gerbert zu finden ist, von welchem aber der Text sagt, daß diese Art Notation durch Erweiterung der Kunst entstanden sey:

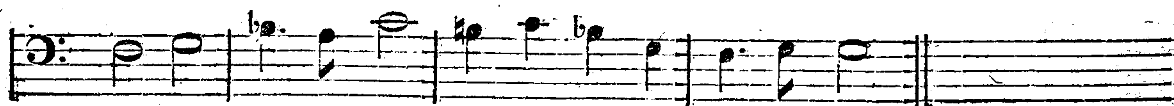
Dehinc studio crescente inter duas lineas,
Vox interponatur una, nempe quaerit ratio,
Variis ut sit in rebus varia positio

scheint auch unser G Schlüssel (nur wieder eine Octave tiefer) angegeben zu seyn. Z. B.



Sancti spiritus adsit nobis gratia.

Es ist zwar hier ebenfalls nur eine Linie befindlich, aber zu vermuthen, daß von den andern Buchstaben aus die Zeichen in gerader Linie stehen und berechnet werden müssen. Nach einer solchen Theorie könnte dann die letzte Melodie ungefähr auf folgende Art in neuere Noten übertragen werden:



Sancti spi-ri-tus ad-sit no-bis gra-ti-a.

Daß Guido den C und F Schlüssel erfunden und eingeführt habe, wird aus der Folge deutlich, wo gesagt wird, daß zu besserer Unterscheidung der Töne einige Linien mit Farben bezeichnet werden:

Vt proprietas sonorum discernatur clarius,
Quasdam lineas signamus variis coloribus:
Vt quo loco quis sit tonus, mox discernat oculus.

Die Farben, womit diese Linien bezeichnet werden, sind bestimmt angegeben, nehmlich die gelbe und die rothe:

Ordine tertiae vocis splendens crocus radiat,
Sexta ejus sed affinis flavo rubet minio:
Est affinitas colorum reliquis indicio.

Die dritte Stimme vom A, von welchem eigentlich die Scala anfängt, (da nach der eigenen Erklärung des Guido das Gamma von Neueren hinzu gesetzt ist) ist also die Terz C und wird als ein Schlüssel zu den übrigen Linien gelb gezeichnet; die sechste Stimme vom A ist unser F, und wird ebenfalls als ein Schlüssel zu den anderen Linien, oder auch zu den Zeichen, die in gleichen Richtungen hinter einander stehen, roth bezeichnet. Von dieser Einrichtung scheinen unser C und F Schlüssel ihren Ursprung genommen zu haben. Wenn sich bey diesen Neumen weder Buchstabe noch Farbe findet (fährt Guido fort), so sind sie wie ein Brunnen ohne Schöpfeimer, dessen Wasser, wenn es auch noch so reichlich seyn sollte, niemand nutzen kann:

At si littera vel color neumis non intererit,
Tale erit, quasi funem dum non habet puteus.
Cuius aquae, quamvis multae, nil prosunt videntibus.

Dieß ist der Hauptinhalt dieses versificirten Prologs, in so weit er zur Kenntniß dessen dienen kann, was Guido nach dem Geiste seines Zeitalters in der Musik geleistet hat. Das Uebrige enthält außer einigen näheren Erläuterungen zum Gebrauch der Buchstaben, Linien und Neumen 2c. noch eine Selbstschätzung seiner Arbeit:

Feci regulas apertas, et antiphonarium
Regulariter perfectum contuli cantoribus,
Quale numquam habuerunt reliquis temporibus.

und zuletzt eine Bitte an seine geistlichen Brüder, daß sie ihn und seine Gehülfen bey seiner großen Arbeit in ihr Gebet mit einschließen mögen. Auch für den Abschreiber des Werks sollen sie beten:

Operis quoque scriptorum adiuvate precibus.

§. 34.

III. Auf diesen Prolog in Versen folgt in der vor mir liegenden Handschrift unmittelbar ein anderer in Prosa, welcher ursprünglich dem ersten beygefügt gewesen zu seyn scheint, in dem Gerbertschen Abdruck aber die besondere Ueberschrift hat: *Regulae de ignoto cantu.* Beym Gerbert sind auch noch ein Epilog, de modorum formulis et cantuum qualitatibus und folgende Kapitel:

De motione et vocis acumine, seu gravitate;
De integritate et diminutione;
De consonantia, seu minus convenientia vocum earumdem;
De affinitatibus diversarum vocum;
De proprio vel adiectivo accidenti unicuique;
De modorum quatuor generibus, eorumque partitione cum differentibus distinctionibus;
De formulis differentiarum, et earum proprietatibus;

befindlich, die aber dem Guido nicht zu gehören scheinen, und dem Prolog wahrscheinlich von einer spätern Hand beygefügt sind.

Der Prolog ist daher hier unser Hauptaugenmerk, um so mehr, da Guido seine Lehre von der Notation darin ausführlicher und deutlicher entwickelt, als im Microlog und im versificirten Prolog geschehen ist. Den Anfang macht Guido abermals mit Klagen über die Sänger seiner Zeit: Temporibus nostris super omnes homines fatui sunt cantores. Ihre Unwissenheit muß entweder sehr groß, oder ihr neidisches Betragen und ihre ungünstige Aufnahme seiner Lehre außerordentlich drük-

kend für ihn gewesen seyn. In jeder Kunst (sagt er daher) nehmen wir zu, und lernen mit der Zeit mehr, als uns von einem Meister gelehrt worden ist. Ein Knabe, der das Psalmbuch einmal durchgelesen hat, kann hernach auch andere Bücher lesen; der Landmann erwirbt sich durch Uebung eine Kenntniß im Feldbau; wer einen Weinstock beschneiden, einen Baum pflanzen, einen Esel beladen gelernt hat, kann das nehmliche stets, und lernt es noch immer besser. Aber mit unsern Sängern ist es ganz anders. Wenn sie auch hundert Jahre hindurch täglich singen, so lernen sie doch ohne Lehrmeister nicht die kleinste Antiphone treffen, und verlieren damit so viele Zeit, daß sie in derselben die ganze geistliche und weltliche Gelehrsamkeit hätten lernen können. Sie vernachlässigen sogar den Gottesdienst, um sich stets im Singen zu üben, und lernen es doch nie vollkommen. Wenn sie dann in der Kirche singen, so stimmen weder Schüler noch Lehrer mit einander überein; daher es denn gekommen ist, daß es nicht nur eines oder einige Antiphonarien, sondern so vielerley giebt, als sich Lehrer bey den einzelnen Kirchen finden. Das Antiphonarium Gregors wird jetzt nicht mehr genannt; man hat nun Antiphonarien von Leo, Albert oder von irgend einem andern. Wenn es nun schon so schwer ist, eines recht zu lernen, so muß es bey so vielen völlig unmöglich seyn. Guido will daher durch seine Lehre nach ordentlichen Kunstregeln solche Verschiedenheiten abschaffen, und den Gesang überall zur Einförmigkeit zurückführen.

Um dieß zu bewerkstelligen, erklärt er nun seine Notation. Jeder Ton, so viel ihrer auch in einem Gesange vorkommen können, muß stets seine gewisse und bestimmte Stelle erhalten. Um diese Stellen desto besser unterscheiden zu können, werden Linien gezogen, und einige Töne auf die Linien selbst, andere aber zwischen sie in die Spatia gesetzt. Alle Töne, welche auf einer Linie oder in einem Spatio stehen, klingen überein. Damit man auch wisse, was für Linien oder Spatia einerley Ton haben, so werden sowohl den Linien als den Spatiis Buchstaben vorgesetzt, und Farben beygefügt, wodurch angedeutet wird, daß alle Linien und Spatia, die einerley Buchstaben und einerley Farbe haben, auch einerley Ton haben müssen, und so umgekehrt. Wenn auch die Stellung der Neumen oder Noten noch so richtig ist, so ist sie doch unverständlich und taugt nichts, wenn nicht die Buchstaben und Farben hinzu kommen.

Hiezu gebrauchen wir (fährt Guido fort) zwey Farben, nehmlich die gelbe und die rothe, die ein sehr nützliches Hülfsmittel sind, sowohl den Ton als den Buchstaben des Monochords zu finden, mit welchem jedes Neuma im Verhältniß steht; man muß aber das Monochord und die Verschiedenheiten der Töne (tonorum formulas) sehr in seiner Gewalt haben. Wir haben auf dem Monochord sieben Buchstaben. Die gelbe Farbe zeigt den dritten Buchstaben nehmlich C, und die rothe den sechsten, nehmlich F an, die Farben mögen sich nun auf oder zwischen den Linien finden. Auf der dritten Stelle unter der gelben Linie ist also das A und deutet den ersten oder zweyten Ton an;[62]) über diesem A zunächst der gelben Linie das B für den dritten oder vierten Ton; auf der gelben Linie selbst das C für den fünften oder sechsten Ton. Ueber der gelben Linie oder auf der dritten Stelle unter der rothen findet sich der vierte Buchstabe D für den ersten oder zweyten Ton. Die der rothen Linie zunächst befindliche Stelle hat den fünften Buchstaben E für den dritten und vierten Ton. Auf der rothen Linie selbst ist der sechste Buchstabe F für den fünften und sechsten Ton; zunächst über der rothen Linie der siebente Buchstabe G für den siebenten und achten Ton. Die übrigen Töne werden

62) Diese Angabe zweyer Töne für eine Stelle oder für einen Buchstaben entsteht daher, weil Guido zugleich für jeden Buchstaben die damit in Beziehung stehende authentische und plagalische Tonart andeuten will. Es ist indessen nicht ganz verständlich. Doch kann man in Rücksicht auf die Hauptsache wohl begreifen, was Guido eigentlich sagen will.

sodann auf ähnliche Art fortgesetzt, weil sie den vorhergehenden in allem gleich sind. Zu größerer Deutlichkeit dieser Lehre giebt Guido folgende Figur:

VII.	G	VIII.
V.	F	VI.
III.	E	IV.
I.	D	II.
V.	C	VI.
III.	B	IV.
I.	A	II.
VII.	Γ	VIII.

I	dd	II.
V	cc	VI.
III	♮♮	IV.
I	aa	II.
VII	g	VIII.
V	f	VI.
III	e	IV.
I	d	II.
V	c	VI.
III	♮	IV.
I	a	II.

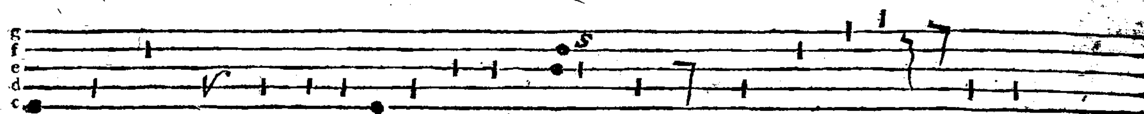
Wer indessen in dieser Notation recht fortkommen will, (sagt Guido am Schluß) muß einige Gesänge so auswendig lernen, daß er vermittelst der Neumen sogleich fühle, wie die Töne klingen müssen. Es sey ein großer Unterschied, etwas auswendig wissen, und etwas auswendig singen. Das erste sey nur Klugen und Geschickten, das zweyte aber oft den Unwissenden und Ungeschickten möglich. Zuletzt spricht Guido noch von einer Art von Vortrag, nehmlich wie die Töne fließend, gezogen, abgesondert, langsam, zitternd, geschwind ꝛc. vorgetragen werden sollen, wie ein Gesang in Theile abgetheilt wird, ob der folgende Ton gegen einen vorhergehenden höher, tiefer oder einklängig seyn muß; die Erklärung dieser Dinge spart er aber zu einer mündlichen Unterredung auf, und sagt, es sey leicht, sie durch die Figur der Neumen zu erklären, wenn sie, wie sichs gehört, mit Fleiß gemacht sind. Es wäre besser gewesen, wenn Guido diesen Unterricht sogleich schriftlich gegeben hätte.

§. 35.

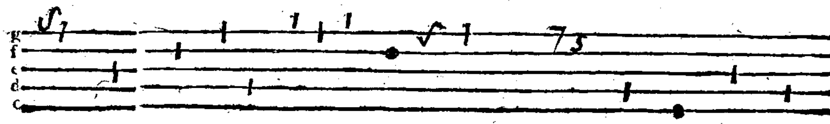
IV. Von der Epistel des Guido an seinen Freund Michael im Kloster Pomposa, de ignoto cantu, ist zwar schon in so weit geredet worden, als der Inhalt derselben auf historische Umstände Beziehung hat. Aber von dem darin enthaltenen neuen Unterricht in der musikalischen Zeichenlehre oder Notation ist noch nichts gesagt. Guido hat, wie man wohl sehen kann, Schwierigkeiten gefunden, seine Lehre recht begreiflich zu machen, und daher immer neue Mittel und Wege dazu aufgesucht. In dieser Epistel bedient er sich ebenfalls wieder einer neuen Lehrmethode, und sagt nebenher noch manches, was uns mit dem Zustande der Musik in seinem Zeitalter immer näher bekannt machen kann.

Zur Kenntniß des Unterschieds der Töne wird vor allen Dingen der Gebrauch des Monochords empfohlen. Wenn du die Buchstaben, welche jedes Neuma hat, auf dem Monochord anschlägst, so kannst du den Unterschied des Tons eben so gut von diesem Instrumente, als von einem lebenden Meister lernen. Jedoch ist diese Regel nur für Anfänger gut, taugt aber nichts, wenn man sich lange ihrer bedienen will. Ich habe, (fährt Guido fort) viele scharfsinnige Philosophen gekannt, welche zur Erlernung dieser Kunst nicht bloß Italiänische, sondern auch Französische und Deutsche, ja selbst Griechische Lehrmeister annahmen, die aber, weil sie sich bloß auf diese Regel verließen, nie (ich will nicht sagen Musiker, sondern nur) gute Sänger werden, und es nicht einmal unsern kleinen Psalmisten gleich thun konnten. Wir bedürfen daher nicht immer eines Lehrers oder eines Instruments, sondern wir müssen die Höhe und Tiefe nebst andern Verschiedenheiten der Töne unserm Gedächtniß

einprägen. Nachdem ich angefangen habe, den Knaben diese Regel zu geben, lernen sie, ehe drey Tage vergehen, schon unbekannte Melodien treffen, welches nach andern Regeln kaum in so vielen Wochen geschehen kann. Wenn Du daher jedes Neuma so im Gedächtniß hast, daß Du es, wo Du es auch finden magst, sogleich ohne Anstand angeben kannst, so bemerke es beym Anfang irgend eines bekannten Gesangs, und habe für jeden Ton einen solchen Gesang bereit, um dadurch dem Gedächtniß zu Hülfe zu kommen. Wir bedienen uns zum Unterricht der Knaben des folgenden Gesangs (Utpote sit haec Symphonia, qua ego docendis pueris inprimis utor.):



Vt queant laxis resonare fibris. Mira gestorum famuli tuorum.



Solve polluti labii reatum, Sancte Johannes.

Dieß ist der berühmte Gesang, welcher dem **Guido** Anlaß zu der Erfindung der so genannten **Solmisation** gegeben haben soll, von welcher sich aber in seinen Schriften, wenigstens in der Art, wie sie in der Folge angenommen wurde, nicht die mindeste Spur findet. In der ältern Handschrift der Guidonischen Werke, die nach dem Urtheil eines Kenners aus dem eilften Jahrhundert und mit Guido vielleicht gleichzeitig ist,[63] sind die Neumen oder Tonzeichen ohne alle Linien, bloß nach Anleitung der vorgesetzten Buchstaben geschrieben, so daß dasjenige Neuma, welches in einem Buchstaben in horizontaler Richtung über irgend einer Sylbe steht, allemal den Ton des besagten Buchstaben andeutet. In andern Handschriften findet man diesen Gesang theils mit einigen Linien, theils auch bloß mit über die Sylben gesetzten Buchstaben, ohne Neumen geschrieben, auf folgende Art:

C DF DED DDCD EE
Vt queant laxis *Re*sonare fibris
EFGE DECD FGa GFEDD
*Mi*ra gestorum *Fa*muli tuorum.
GaGE FGD aGa FGaa GFD CED
*Sol*ve polluti *La*bii reatum Sancte Johannes.

Bisweilen hat man auch diese Buchstaben in so verschiedenen Richtungen über die Sylben geschrieben, als wenn so viele Linien gezogen wären, als Töne im Gesang vorkommen, nehmlich so:

63) Dieser Codex gehörte zuerst dem Doct. Bernhard Rottendorf zu Münster, welcher neben andern gelehrten Werken auch die Monumenta Paderbornensia herausgegeben hat. Von diesem wurde er dem berühmten Marcus Meibom zum Geschenk gemacht, bis er endlich im Jahr 1785 aus der Bibliothek des Abrah. Gronov auf die Göttingische Universitäts-Bibliothek kam.

F
E
D D D
C
Vt queant laxis etc.

Franchinus Gafor gebraucht dazu die Sylben selbst auf 4 Linien:

Vt re fa re mi re | Re re ut re mi mi | Mi fa sol mi re mi ut re | Fa sol la sol fa re

Vt queant laxis *Re*sonare fibris *Mi*ra gestorum *Fa*muli tuorum

Sol la sol mi fa sol mi | La sol la fa sol la | Sol fa re ut re

*Sol*ve polluti *La*bii reatum Sancte Jo-annes.

und sagt dabey, die Melodie sey ursprünglich mit Buchstaben notirt gewesen. (Hujus quidem hymni concentum et modulationem, licet litteris primitus annotatum, ipsis syllabis imprimamus hoc modo. *Theor. Mus.* Lib. 5. cap. 6.) Neuere musikalische Schriftsteller, z. B. *Cerone* im Melopeo Lib. II. cap. 44. und *Berardi* in den musikalischen Miscellaneen, Th. 2. S. 55. haben sich der Linien und des F Schlüssels bedient, auf folgende Art:

F C D F D E D | D D C D E E |

Vt queant laxis Resonare fibris etc.

Jeder hat durch solche Veränderungen die Guidonische Notation leichter und begreiflicher zu machen gesucht, ob sie gleich an sich schon leserlich genug und leicht in gewöhnliche Choralnoten zu übertragen ist. In diesen würde die Melodie folgendes Ansehen haben:

Vt queant laxis *Re*sonare fibris *Mi*-ra gestorum *Fa*muli tu-o-rum

Sol-ve polluti *La*bii re-a-tum Sancte Johannes.

Vom Gebrauch dieses Gesangs zur Erlernung des Notenlesens wird nun folgende Erklärung gegeben. Du siehst (sagt Guido zu seinem Freund), daß dieser Gesang (haec symphonia) in sei-

nen sechs Abtheilungen mit sechs verschiedenen Tönen anfängt. Wenn nun jemand den Anfang einer jeden Abtheilung so gelernt hat, daß er einen jeden derselben, welchen er will, sogleich mit Sicherheit angeben kann, so wird er auch diese sechs Töne, wo er sie findet, nach ihren Eigenschaften leicht angeben können. Wenn Du irgend ein nicht in Noten gesetztes Neuma hörst, so untersuche, welche von den Partikeln mit dem Ende des Neuma am besten übereinstimmt, so daß die End-Note des Neuma mit der Partikel im Einklang steht, und glaube sicher, daß das Neuma aus demjenigen Tone geht, in welchem die damit übereinstimmende Partikel anfängt. Wenn Du aber einen unbekannten in Noten gesetzten Gesang singen willst, so siehe zu, daß Du jedes Neuma recht endigest, und das Ende eines jeden Neuma auf einerley Art mit dem Anfang der Partikel, die in der nehmlichen Note anfängt, in welcher das Neuma endigt, verbunden werde. Auf diese Art wirst Du im Stande seyn, nicht nur jeden neuen Gesang nach Noten zu singen, sondern du wirst auch einen, der nicht in Noten gesetzt ist, sogleich aufschreiben können; hierzu wird Dir diese Regel sehr behülflich seyn.

Ich habe auch einige kurze Symphonien für jeden Ton gesetzt. Wenn Du die Partikeln derselben aufmerksam betrachtest, so wirst Du das Vergnügen haben, die Höhe und Tiefe eines jeden Tons nach Ordnung des Anfangs dieser Partikeln zu finden. Wenn Du aber versuchen willst, gewisse Partikeln von verschiedenen Symphonien mit einander zu verbinden, so giebt es eine kurze und leichte Regel, vermittelst welcher Du alle schwere und mannigfaltige Verschiedenheiten der Neumen kennen lernen kannst. Diese Regel kann aber besser in einer freundschaftlichen Unterredung, als in einem Briefe erklärt werden.

Die kurzen Symphonien, von welchen hier die Rede ist, sind im Gerbertschen Abdruck nicht befindlich; in der oft erwähnten alten Handschrift sind sie aber mit eben der Art von Noten oder Neumen bezeichnet, wie die Melodie zum Vt queant etc. bezeichnet ist. Als Schlüssel sind auf der ersten Zeile D. F. a. auf den folgenden aber nur das F angegeben. Das ganze ist übrigens ohne Linien, so wie Guido denn überhaupt bey dieser Art von Notation der Linien gar nicht erwähnt, sondern voraus setzt, daß man sich dieselben von den Schlüsseln aus werde vorstellen können.

Hierauf spricht Guido wieder von den sieben Tönen in der Musik: „So wie in der Schrift 24 Buchstaben sind, so sind auch in jedem Gesang nur sieben Töne, und so wie die Woche nur sieben Tage hat, so hat die ganze Musik sieben Töne. Alle andern Töne, welche über diese Zahl hinzu gefügt werden, sind mit den ersten einerley, und nur darin unterschieden, daß sie um eine Octave höher klingen. Daher nennen wir die sieben ersten tiefe, die sieben andern aber hohe Töne, welche aber nicht mit doppelten Buchstaben, sondern mit verschiedenen bezeichnet werden, nehmlich:

A	B	C	D	E	F	G.	a	b	c	d	e	f	g.
1	2	3	4	5	6	7.	1	2	3	4	5	6	7.

Sodann folgt aufs neue eine Erklärung der Eintheilung und Einrichtung des Monochords, der Intervallen und der Kirchen-Tonarten, wobey wir nicht verweilen wollen, weil diese Materien schon im Microlog vorgekommen sind. Aber als eine Merkwürdigkeit kann angesehen werden, daß Guido hier, nachdem er obige Materien kurz abgehandelt hat, für die Geübtern in der Musik die Transposition einer Melodie in verschiedene Töne vorschlägt, eine Sache, deren in seinen andern Schriften nie Erwähnung geschah. Er sagt: die Geübtern können irgend eine Symphonie nach folgenden viererley Arten verändern, nehmlich: wenn sie zuerst eine Melodie auf dem ersten Ton A, sodann auf dem zweyten, auf dem dritten rc. anfangen. Da bey dieser Versetzung die Lage der ganzen und halben Töne verschieden wird, so müssen sie überall nach den ihnen zukommenden Eigenschaften und Beschaffenheiten gesungen werden. Dieß ist sehr nützlich, und sehr leicht auf folgende Art zu bewerkstelligen:

D	F G	G G G G	a	F E D
Tu	Patris	sempiternus	es	Filius.
E	G a	a a a a	♮	G F E
Tu	Patris	sempiternus	es	Filius.
F	a ♮	♮ ♮ ♮ ♮	c	a G F
Tu	Patris	sempiternus	es	Filius.
G	♮ c	c c c c	d	♮ a G
Tu	Patris	sempiternus	es	Filius.

In der oft angezeigten alten Handschrift der Guidonischen Werke ist diese Transposition auf folgende Art gezeichnet:

d c b a G	c b a G F
Tu patris etc.	Tu patris etc.
c b a G F	a G F E D
Tu patris etc.	Tu patris etc.

Dieß ist eine rein diatonische Transposition, in welcher nach Guido's eigener Erklärung die ganzen und halben Töne unverändert bleiben sollen, sie mögen bey der Versetzung liegen, auf welcher Stufe sie wollen.

Dieß wenige, sagt Guido am Schluß dieser Epistel, was er gleichsam als Prolog zum Antiphonarium rhythmisch und prosaisch von den Formeln der Tonarten und Neumen gesagt habe, werde den Eingang in die Kunst der Musik hinlänglich öffnen. Wer mehr wissen wolle, müsse seinen Microlog und das Enchiridion des Abts Oddo zu Hülfe nehmen, von welchem er um der Jugend willen bloß in den Figuren der Tonzeichen abgehe, weil er hierin dem Boethius folge, dessen Buch nicht den Sängern, sondern bloß den Philosophen nützlich sey.

§. 36.

V. VI. Die beyden Werke: Tractatus correctorius etc. und: Quomodo de Arithmetica procedit musica, gehören dem Guido wahrscheinlich nicht zu, ob sie gleich in verschiedenen Handschriften hinter dem Microlog gefunden werden, auch besonders im ersten über die Ungeschicklichkeit und den Neid der Sänger eine Sprache geführt wird, die der Sprache des Guido über eben diesen Gegenstand nicht unähnlich ist. In der vor mir liegenden alten Handschrift findet sich dieser Tractatus correctorius wenigstens nicht, wohl aber ein kleines nur eine Seite langes Fragment eines Traktats über die Verhältnisse der Intervallen, welches indessen von dem beym Gerbert abgedruckten

Traktat ähnlichen Inhalts völlig verschieden ist. Was in beyden eigentlich gelehrt wird, läßt sich aus den Ueberschriften sehen. Im ersten sollen nehmlich die Verfälschungen verbessert werden, welche sich nach und nach in die Gregorianischen Kirchenmelodien eingeschlichen haben, und im zweyten wird von den Proportionen, de vocibus VII, de tropis sive tonis, qualiter Diapason species construuntur, de agnitione quatuor modorum, de inventione Synemmenon in Versen, de speciebus Diatessaron, de speciebus Diapente, de proprietatibus Troporum, ubi Tetrachordum et Diezeuxis, de VI Symphoniis, und de cognatione Proti et Tetrardi ebenfalls in Versen, aber überall nur fragmentarisch gehandelt. Alles ist übrigens so beschaffen, daß Auszüge daraus uns in der Kenntniß der Musik des Mittelalters nicht weiter bringen würden, als wir durch das bisher Angeführte schon gekommen sind.

Außer diesen beym Gerbert abgedruckten sechs Schriften werden dem Guido von einigen auch noch andere zugeschrieben. Der Pater Martini führt in seinem Saggio di Contrappunto, pag. 32. ein Werk unter dem Titel: *Tract. formul. tonor.* ex Codice Mediceo Laurent. XLIX. Plutei XXIX. an, und giebt daraus eine Stelle: Sunt praeterea et alia musicorum genera, aliis mensuris aptata etc. als dem Guido gehörig an. Martini, der selbst so viele Manuscripte besaß, und fast alles, was sich in Italiänischen Bibliotheken befand, mit einander vergleichen konnte, hätte bey aufmerksamer Untersuchung leicht finden können, daß die angeführte Stelle dem Abt Oddo von Clugny gehört, dessen Werk de Musica er gekannt haben muß, weil es in dem Verzeichniß musikalischer Schriftsteller im ersten Bande seiner Storia della Musica pag. 462. mit angeführt ist. Indessen kann es auch dem Aufmerksamsten (deren Martini gewiß einer war) begegnen, zu vergessen, wohin gewisse oft gelesene Stellen gehören; wie aber Burney dazu gekommen ist, uns zu versichern, dieß Werk de formulis tonorum werde vom Guido selbst in seiner Epistel an Michael Antiphonarium genannt, auch von andern Schriftstellern häufig unter diesem Titel angeführt, ist völlig unbegreiflich. In der Epistel wird zwar vom Antiphonarium und von den Formeln der Töne geredet, aber von einem besondern Werk über diese Materie unter dem Titel eines Antiphonarii findet sich kein Wort.[64]) Uebrigens steht die dem Guido irrig zugeschriebene Stelle im 2ten Band der Gerbertschen Sammlung musikalischer Schriftsteller, S. 275.

Auf der Pariser Bibliothek finden sich außer drey Abschriften von dem Microlog, noch drey Traktate Nr. 7211. unter den Titeln:

1) *de sex motibus vocum a se invicem, et dimensiones earum.*
2) *Ejusdem* (Guidonis) *Rhythmus.*
3) *Ejusdem liber de Musica.*

Einige dieser Handschriften sollen nach Burneys Angabe aus dem eilften, und einige aus dem dreyzehnten Jahrhundert seyn.

Bey genauerer Untersuchung würde sich aber wahrscheinlich finden, daß Nr. 1. vielleicht ein einzelnes Kapitel aus dem Microlog ist; daß Nr. 2. die Regulae rhythmicae etc. sind und daß Nr. 3. irgend etwas anderes aus den bisher angeführten Werken des Guido seyn muß, oder daß alle drey Werke einen völlig unbekannten (wenigstens bisher noch nicht bekannten) Verfasser haben müssen. Das vierte Kapitel im Microlog: Quibus sex modis sibi invicem voces jungantur, könnte der Hauptsache nach wohl Nr. 1. seyn. Die übrigen beyden Nummern würden sich, wenn man sie vergleichen könnte, ihren Platz ebenfalls leicht anweisen lassen. So ist z. B. das Werk, welches

64) *History of Mus.* Vol. II. p. 79.

Bernh. Petz (Cod. diplomatico-historico-epistolaris, Thesauro Tom. VI. P. I. p. 222.) unter dem Titel: *Mensura Guidonis* ex Cod. Benedictoburano hat abdrucken lassen, wörtlich im dritten Kapitel des Micrologs enthalten, wodurch wir allerdings in dem Glauben bestärkt werden, daß dieß der Fall mit andern Werken, die dem Guido noch hin und wieder zugeschrieben werden, ebenfalls seyn könne.

Man hat also hinlänglichen Grund anzunehmen, daß außer dem Microlog, den rhythmischen Regeln, dem Prolog und der Epistel an den Michael, von Guido nichts vorhanden ist, was mit Gewißheit für ächt gehalten werden kann.

§. 37.

Durch die bisher gegebenen Auszüge aus den Guidonischen Werken werden wir nunmehr im Stande seyn, die eigentlichen musikalischen Verdienste dieses berühmten Reformators der Musik zu bestimmen, und das was ihm mit Recht gebührt, von dem, was ihm die freygebige Nachwelt entweder aus Irrthum oder aus Dankbarkeit bloß zugeschrieben hat, gehörig von einander abzusondern. Man hat eben nicht Ursache sich zu verwundern, daß die eigentliche Lehrmethode des Guido im Lauf mehrerer Jahrhunderte durch mancherley Zusätze und Veränderungen allmählich immer mehr und mehr entstellt und endlich fast unkenntlich geworden ist. Die zu Guido's Zeiten und bis zur Erfindung der Buchdruckerkunst einzig mögliche Art, wissenschaftliche Lehrsätze durch Abschriften oder durch mündlichen Unterricht zu verbreiten, mußte nothwendig solche Folgen hervorbringen und hat sie auch nicht bloß im musikalischen Fache, sondern auch in mehreren wissenschaftlichen Fächern hervorgebracht. Jeder Abschreiber, so wie jeder Lehrer hielt sich berechtigt, diejenigen Lehren seines Autors, welche entweder seiner eigenen, oder der Fassungskraft seiner Schüler nicht angemessen schienen, durch eine veränderte Darstellung deutlicher zu machen. Dieß konnte nicht ohne Abweichung von den ursprünglichen Ausdrücken und nicht ohne Veränderung der ursprünglichen Beyspiele geschehen. Veränderungen der Ausdrücke ziehen Veränderungen der Begriffe an sich, und Veränderungen der Beyspiele in einer Kunst, wie die Musik ist, die wie lebende Sprachen in jedem Jahrzehend in ihren Formen wechselt, mußten nun vollends Abweichungen hervorbringen, die die ursprüngliche Beschaffenheit der Guidonischen Lehre in das undurchdringlichste Dunkel verhüllen konnten. Da nun alle solche Zusätze, Veränderungen und Abweichungen in Ausdrücken und Beyspielen dennoch stets unter der Autorität des berühmten Guidonischen Namens als sein ächtes Eigenthum verbreitet wurden, so konnte es nicht fehlen, daß ihm in der Folge der Jahrhunderte mancherley Dinge zugeschrieben wurden, an die er bey seinem Leben nie gedacht hat. Die nothwendige Folge von diesem allen war, daß er für manche wirkliche Verbesserung, die etwa einer seiner Nachkommen in seinem Namen gemacht hatte, unverdientes Lob einerntete, aber auch dagegen auf der andern Seite für alle Irrthümer, die man auf seine Rechnung seinen Lehren beygemischt hatte, verantwortlich gemacht wurde. So geschah auf beyden Seiten zu viel, und Guido wurde entweder der Gegenstand einer übertriebenen Bewunderung, oder eines eben so übertriebenen Tadels. Um ihm völlige Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, muß man seine Werke in den ältesten Handschriften kennen, und sodann den Zustand der Musik in seinem Zeitalter damit vergleichen; man wird alsdann finden, daß es zwar kein übertriebenes, aber doch mehr Lob als Tadel verdient, und daß der bittere Tadel, dem er besonders am Ende des verflossenen und im Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts ausgesetzt war, nicht ihm und seiner Lehre, sondern den spätern Verfälschern oder den abergläubischen Anhängern derselben gebühre.

Die gegebenen Auszüge aus den Guidonischen Werken zeigen deutlich, daß der Hauptzweck des Guido dahin ging, musikalisch Lesen zu lehren. Dieser Zweck war in einer Zeit, in welcher die

musikalische Schreibekunst noch so unvollkommen und mit so großen Schwierigkeiten verbunden war, daß die meisten Melodien nur nach dem Gehör durch häufiges Vorsingen gelehrt und gelernt werden konnten, von der größten Wichtigkeit. Was nun zur Beförderung dieser musikalischen Lesekunst gehörte, z. B. gewisse Tonzeichen, Bestimmung ihrer Stellungen zur Andeutung der Höhe und Tiefe der Töne, Kenntniß der Tonreihen, des Verhältnisses der einzelnen darin enthaltenen Töne, der Tonarten rc. kurz alles, wodurch Töne nach ihren Zeichen richtig erkannt, richtig angegeben und nach gewissen Arten unter einander verbunden werden konnten, mußte auch mit zum Unterricht des Guido gehören. Wer eine Sprache lesen lernen will, muß zuerst die Gestalt der Buchstaben, sodann ihre Aussprache und ihre mannigfaltige Zusammensetzung zu Sylben und Wörtern kennen lernen; von eben dieser Beschaffenheit sind die Erfordernisse der musikalischen Lesekunst, und wer sie mit Erfolg lehren will, muß auf ihre richtige Erörterung eben so viele Aufmerksamkeit verwenden, als man bey Erlernung einer Sprache auf die grammatischen Regeln derselben zu verwenden pflegt. So ungefähr hat auch Guido, in so weit es ihm die Kenntnisse und der Geist seines Zeitalters erlaubten, gehandelt. Sein Microlog ist ein musikalisches A B C Buch, enthält aber auch zugleich die ersten Gründe der musikalischen Grammatik nach dem im eilften Jahrhundert möglichen Umfang, und geht bisweilen sogar noch um etwas weiter.

Unter die hauptsächlichsten Erfindungen des Guido rechnet man das Gamma oder den Zusatz des dadurch angedeuteten Tons zur Scala, die Vermehrung der Scala überhaupt, die Punkte als Noten, die Linien und Schlüssel, die so genannte harmonische Hand, die Hexachorde und die Solmisation, die vielstimmige Musik und die Clavierinstrumente. Von allen diesen Erfindungen muß einzeln geredet werden.

§. 38.

Ueber den Zusatz des Gamma hat man in den späteren Jahrhunderten dem Guido den Vorwurf gemacht, er habe damit seines Namens Gedächtniß stiften und andeuten wollen, daß er der Erfinder der musikalischen Scala sey. Allein er hat weder diesen Zusatz gemacht, noch eine solche Absicht gehabt, sondern bloß das Gamma gebraucht, weil er es schon eingeführt fand. Im zweyten Kapitel des Microlog sagt er selbst: „in primis ponatur Γ Graecum a modernis adiunctum.“ Und in den rhythmischen Regeln bestätigt er dieß aufs neue:

Gamma Graecum quidam ponunt ante primam litteram.

Wenn indessen auch Guido diesen Zusatz wirklich gemacht hätte, so wäre die Sache doch kaum der Rede werth, weil, wenn man eine tiefere Octave zum G haben wollte, man sich zur Andeutung derselben unmöglich eines andern als eines ähnlichen Buchstabens bedienen konnte, so wie man auch bey der Andeutung der höheren Octaven gethan hat. Da nun das große G schon für das g unserer so genannten kleinen oder ungestrichenen Octave angewendet war, so mußte der Natur der Sache gemäß für die untere Octave desselben der Buchstabe G entweder verdoppelt, oder ein Buchstab aus einem fremden Alphabet gewählt werden. Man scheint aber den Gebrauch des fremden Buchstabens bequemer gefunden zu haben, als die Verdoppelung des schon vorhandenen G. Dieß betrifft indessen nur den Zusatz eines Buchstabens als Zeichen eines Tons, nicht aber den Zusatz des Tones selbst. Dieser ist aber nach dem Zeugniß Meiboms ebenfalls nicht erst von den Neuern hinzu gesetzt, sondern schon von den Griechen gebraucht, aber weil er seiner Tiefe wegen nicht hell und deutlich genug heraus

gebracht werden konnte, wieder vernachlässigt worden.[65]) Auch ist hier noch zu bemerken, daß Guido selbst seine Scala vom A, nehmlich von dem Proslambanomenos der Griechen gewöhnlich anfängt, und vom Gamma nur bey der Eintheilung des Monochords Gebrauch macht. Unter dem Wort Gamma ist in der Folge die ganze Scala oder das ganze System von brauchbaren Tönen verstanden worden. Man nannte diese Scala sodann Gammut oder *Gamma-ut*.

§. 39.

So wie Guido selbst keinen Anspruch auf den Zusatz des Gamma macht, so verhält es sich auch mit der ihm zugeschriebenen Erweiterung der musikalischen Scala. Die natürliche Verschiedenheit der menschlichen Stimmen mußte nothwendig ihren Umfang bestimmen und begrenzen, so wie sie es auch bey den Griechen und Römern schon gethan hatte. Guido folgte dieser Vorschrift der Natur ebenfalls, und wie hätte er auch anders gekonnt? Im dritten Kapitel des Microlog redet er von der Zusammenstimmung dreyer verschiedener Stimmen, die um eine Octave von einander abstehen. Die unterste heißt bey ihm vox gravis, die mittlere acuta und die oberste superacuta. Das Beyspiel, welches er giebt, enthält für jede Stimme nur den Umfang einer Quarte, und ist folgendes:

Superacutae.	g	aa	aa	g	aa	aa	♮♮	cc	♮♮	aa	g	aa	aa
Acutae.	G	a	a	G	a	a	♮	c	♮	a	G	a	a
Graves.	Γ	A	A	Γ	A	A	B	C	B	A	Γ	A	A

Sum-mi re-gis archan-gele Mi-cha-el.

Wir haben zwar hier nur zwey volle Octaven und einige Töne, vom großen G bis zum zweygestrichenen $\bar{\bar{c}}$ nach unserer Bezeichnung; aber in andern Stellen seiner Werke geht Guido über diese Grenzen hinaus, und erreicht meistens den gewöhnlichen Umfang, den auch noch in unsern Zeiten Männer- und Knaben-Stimmen haben. Da er überhaupt in seiner Notation am gewöhnlichsten vom A anfängt, und dreyerley Bezeichnung der Töne mit großen, kleinen und doppelten Buchstaben annimmt, z. B. A. a. aa. so können wir wohl glauben, daß er diese drey Octaven voll gemacht haben werde, es müßte denn seyn, daß kein Italiänischer Knabe zu seiner Zeit bis ins $\bar{\bar{a}}$ hätte singen können. Er sagt auch selbst im Microlog, nachdem er die Verhältnisse der Töne bis zum dd gezeigt hatte, daß man auf die nehmliche Art bis ins Unendliche rück- und vorwärts fortschreiten könne, wenn kein anderes Hinderniß in den Weg trete. (Eodem modo posses in infinitum ita progredi sursum vel deorsum, nisi artis praeceptum sua te auctoritate compesceret. Cap. III.) Wie konnte nun Guido in einer Sache etwas erfinden, oder hinzu setzen, die gar kein Gegenstand menschlicher Erfindung ist, sondern von der Natur selbst hervorgebracht wird? Daher sagt auch Meibom mit Recht, es fehle so viel, daß Guido hierin etwas Neues erfunden habe, daß er vielmehr in seinem System das Griechische nicht einmal erreiche, und noch um eine volle Quarte davon

65) Porro tonum infimo loco a Guidone adsumtum esse ex antiquae musicae ignorantia, vere adfirmare possumus, quamvis etiam hoc ab antiquis hausisse videatur, ut docuimus in Notis ad Aristidem pag. 240. Hujus enim infimae notae sonum, tamquam principium reliquorum omnium veteres adsumebant, sed qui clare et canore exaudiri non posset. Quare etiam nullo peculiari nomine ipsum signarunt. *Meibomii* not. in *Euclidis* Introd. Harmon. pag. 51.

zurück stehe.[66]) **Meibom** nimmt nehmlich hier nach der gewöhnlichen Meinung das System des Guido zu zwey und einer halben Octave, von Γ — dd, oder nach unserer Bezeichnung von G — d, also von neunzehn Tönen an, hingegen das Griechische System, der gewöhnlichen Meinung entgegen, zu drey vollen Octaven und einen Ton darüber.

Alles, was daher Guido hierin thun konnte, bestand in der Berichtigung der Verhältnisse der vorhandenen und gebräuchlichen Töne. Dieß that er nach seinen besten Kräften vermittelst der Eintheilung des Monochords, die er im Microlog, in den rhythmischen Regeln, im Prolog zum Antiphonarium und im Briefe an Michael lehrt. Das Hauptsächlichste dieser Lehre ist in den vorher gegebenen Auszügen schon angeführt, und bedarf hier keiner Wiederholung. Man sieht daraus, daß Guido zwar ein Monochord einzutheilen wußte, daß aber diejenigen Verhältnisse, welche spätere musikalische Schriftsteller den Tönen seines Systems geben, nicht sein Werk, sondern nur nach Vermuthungen ihm zugeschrieben worden sind. So weit war Guido in der musikalischen Rechenkunst noch nicht gekommen, und konnte auch zu seiner Zeit unmöglich schon so genau zu Werke gehen. Folgendes Schema soll die Guidonische Scala mit ihren Tonverhältnissen und mit der Scala der Griechen in Vergleichung gesetzt vorstellen. Es findet sich in **Franchin Gafors** Practica musica mit der Ueberschrift: *Diatonicum Guidonis Introductorium Pythagorea dimensione dispositum:*

Scala der Griechen.	Scala des Guido.		
	1536	ee	Von Guido hinzu gesetzte Töne.
	1728	dd	
	1944	cc	
	2048	♮♮	
	2187	bb	
Nete hyperbolåon.	2304	aa	
Paranete hyperbolåon.	2592	g	
Trite hyperbolåon.	2916	f	
Nete diezeugmenon.	3072	e	
Paranete diezeugmenon.	3456	d	
Trite diezeugmenon.	3888	c	
Paramese.	4096	♮	
Trite synemmenon.	4374	b	
Mese.	4608	a	
Lichanos hypaton.	5184	G	
Parypate meson.	5832	F	
Hypate meson.	6144	E	
Lichanos hypaton.	6912	D	
Parypate hypaton.	7776	C	
Hypate hypaton.	8192	B	
Proslambanomenos.	9216	A	
	10368	Γ	Ebenfalls von Guido hinzu gesetzt.

66) Tantum enim abest, ut aliquid novi hic repererit Guido, ut etiam a veterum systemate maximo non parvo intervallo absit, quod restitutis modorum tabulis sole meridiano clarius est, ut nulla id amplius probatione egeat. Acutissimi enim modi, Hyperlydii, nete hyderbolaeon, seu ultimus sonus, a gravissimi Hypodorii proslambanomeno, distat ter diapason et toni intervallo; adeo ut integro diatessaron hoc systema superat Guidonianum. *Loc. cit.*

Mar-

Marpurg, der die dem Guido zugeschriebene Vermehrung der musikalischen Scala ebenfalls auf Glauben annimmt, führt diese große Zahlen auf folgende einfachere Verhältnisse zurück:

9	:	8.	e̿
9	:	8.	d̿
256	:	243.	c̿
2187	:	2048.	h̄
256	:	243.	b̄
9	:	8.	ā
9	:	8.	ḡ
256	:	243.	f̄
9	:	8.	ē
9	:	8.	d̄
256	:	243.	c̄
2187	:	2048.	h
256	:	243.	b
9	:	8.	a
9	:	8.	g
256	:	243.	f
9	:	8.	e
9	:	8.	d
256	:	243.	c
9	:	8	H
9	:	8.	A

und sagt dabey, ganz der gegebenen Scala entgegen, das System der Musik habe zu Guido's Zeiten nur die beyden chromatischen Töne gis und dis oder as und es entbehrt, und die diatonisch-chromatische Octave habe aus zehn Tönen, nehmlich: c cis d e f fis g a b h bestanden.[67] Davon findet sich in den Werken des Guido kein Wort. Er hat sowohl den Umfang als den Inhalt seiner Scala so genau und bestimmt angegeben, daß man an den Gebrauch chromatischer Intervallen, das b und ♮ ausgenommen, in Guido's Zeitalter nicht denken kann. Seine Scala war rein diatonisch und umfaßte nach seiner eigenen Angabe der Ordnung nach 19 Töne, nehmlich vom Γ bis zum dd, oder wenn man das runde b in den beyden höheren Octaven mitrechnen will, ein und zwanzig.

§. 40.

Von der Erfindung der Punkte als Noten ist in den Guidonischen Werken ebenfalls nichts zu finden. Guido hat sich am meisten der Buchstaben-Notation bedient, so wie sie von Gregors Zeiten bis auf ihn gekommen war. Bey seinen so genannten Neumen kommen zwar außer andern Zeichen, wie wir §. 35. gesehen haben, auch Punkte vor; aber er macht mit keiner Sylbe Anspruch auf die erste Erfindung derselben, und konnte es auch nicht, weil sie schon vor ihm erfunden und ge-

67) Kritische Einl. in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik, Berlin, 1759. 4. S. [illegible]

braucht, nur noch nicht allgemein verbreitet und angenommen waren. In den Annalen des Benedictiner-Ordens von Mabillon wird aus einer Chronik erzählt, daß diese Erfindung zuerst ums Jahr 986 im Kloster Corbie in Frankreich gemacht worden sey. Die Stelle, in welcher diese Nachricht gegeben wird, verdient hier angeführt zu werden. „Iisdem temporibus (heißt es in der Chronik des benannten Klosters) incoeptus est novus modus canendi in illo monasterio per flexuras et notas. (Unter diesen flexuris sind die Krümmungen der Noten, nicht aber nach dem Sinn des Sigebert die Gelenke der Finger (flexurae digitorum) zu verstehen. Sollte dieß anders verstanden werden, so müßte die ganze Stelle unzuverlässig, und nur aus einer Sage, die man in der Zeit des Verfassers hatte, entstanden seyn.) per regulas et spatia distinctas, cum nullae antea exstarent in libris antiphonariorum et gradualium ejus loci. Ejusmodi notas et flexuras, sed absque lineolis, exhibet praedictus Ratoldi codex, ex quo Menardus noster ectypum excudi curavit. Eaedem notae habentur in codice Sacramentorum Eligiano, quo Menardus itidem usus est in edendo Sacramentario. In aliis antiquioribus libris pro notis musicis ponantur alphabeti litterae, quarum usum ac significationem Notkerus Balbulus cuidam amico ipsum consulenti, scilicet Lantberto, explicavit. Guido Aretinus artem illustravit, claves et lineolas majoris facilitatis causa adjecit.„ (Tom. IV. pag. 36. ad an. 986.) Da nun unter diesen Noten, von welchen im Anhang zum vierten Band der Annalen pag. 689. eine Probe gegeben wird, außer andern Figuren auch Punkte befindlich sind, so kann sie unmöglich Guido erst erfunden haben, der seine musikalische Laufbahn um funfzig Jahre später antrat. Diese ältern Tonzeichen haben übrigens folgendes Ansehen:



Tellus ac aethra jubilant.

wozu noch zwey andere Figuren: ⌒ und ❡ kommen, so daß die ganze Notenschrift aus fünferley verschiedenen Zeichen zu bestehen scheint. Man muß sich wundern, wie nahe diese Figuren der Gestalt unserer neueren Noten kommen, und wie leicht man auf diesem Wege hätte weiter gehen können, wenn zu Guido's Zeiten die Anhänglichkeit an die so genannten Neumen oder an die bloße Buchstaben-Notation nicht zu groß gewesen wäre.

Außer den Punkten wird dem Guido noch die Erfindung einer andern Art von Notenschrift zugeschrieben. Donius (s. Progymnast. musicae Tom. I. Opp. pag. 237.) will in der Handschrift eines ungenannten Verfassers, welche sich in der Vatikanischen Bibliothek findet, die Nachricht von einer solchen Erfindung gefunden haben, und giebt an, daß sie aus siebenzehn oder achtzehn Zeichen, theils mit Griechischen, theils mit Lateinischen Benennungen bestanden habe. Die angegebenen Benennungen sind: Eucaphus, Strophicus, Punctus, Porrectus, Horriscus etc. Von diesen sagt der ungenannte Schriftsteller:

Haec finxit Guido, distinxit et ordine digno,
Musica quo vixit vivo, moriente refrixit.

Die übrigen Benennungen, so wie die Noten selbst, erklärt Donius aber für äußerst ungeschickt, und dem Geist des Zeitalters so angemessen, daß er es für besser hielt sie nicht anzuführen. Jedoch ist er der Meinung, daß der Zweck dieser Zeichen nicht Andeutung einzelner Töne, sondern ganzer Sätze und des dazu gehörigen Zeitmaßes gewesen sey, so wie er auch den Noten des Notker Balbulus, von welchen in der Folge geredet werden wird, einen ähnlichen Zweck zuschreibt. Dieser Notenschrift, die allem Ansehen nach lange vor Guido erfunden worden, sich aber gar nicht verbreitet hat, und mit ihrem Erfinder zugleich in Vergessenheit gekommen zu seyn scheint, gedenkt auch Martini (Storia della Musica, Tom. I. p. 183. Note 62.) als einer Guidonischen Erfindung, und

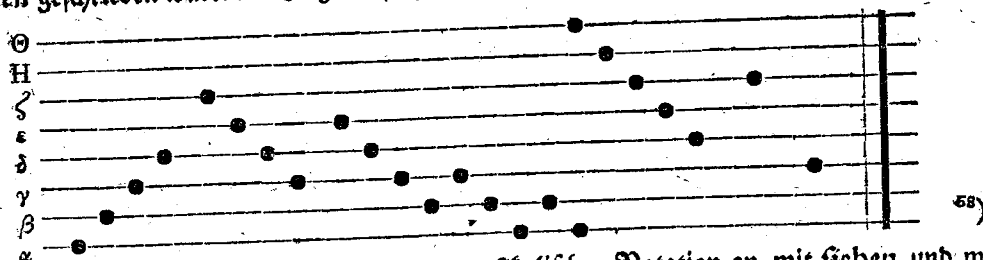
führt das Zeugniß des Johann Cotton darüber an, in dessen Musica es heißt: Tertius neumandi modus a Guidone inventus. Hic fit per

Virgas, Clines, Quilismata, Puncta, Podatus,

ceterasque hujuscemodi notulas suo ordine dispositas. Die Stelle findet sich im Gerbertschen Abdruck (SS. eccles. de Mus. Tom. II. p. 259.) dieses Werks nur den Benennungen nach, aber ohne die dazu gehörigen Zeichen. Hingegen findet man in dem Werke de cantu et mus. sacra (Tom. II. p. 59.) eine Tabelle, worauf die sämmtlichen Namen dieser Art von Notenschrift mit darüber gesetzten Zeichen befindlich sind. Diese Notation mag indessen herrühren, von wem sie will, so ist doch immer so viel gewiß, daß sie nicht von Guido erfunden seyn kann, weil ihrer in seinen Schriften mit keiner Sylbe gedacht wird.

§. 41.

Der erste Gebrauch der Parallel-Linien kann dem Guido ebenfalls nicht zugeschrieben werden. Hucbald bediente sich ihrer schon bey seiner eigenen Art von Notation im zehnten Jahrhundert. Aber die Anzahl derselben war vor den Zeiten Guido's noch so unbestimmt, daß jeder deren so viel gebrauchte, als er wollte, und als er für die in einem Gesang befindliche Anzahl von Tönen nöthig achtete. Ob daher gleich Kircher sonst kein zuverlässiger Mann in seinen musikalischen Nachrichten war, und durch seine Leichtgläubigkeit mit zu geringer Kenntniß verbunden, in auffallende Irrthümer gerieth, so kann er doch darin Recht haben, wenn er behauptet, ein altes geschriebenes Hymnenbuch aus dem zehnten Jahrhundert gesehen zu haben, worin die Melodien mit Punkten auf acht Linien geschrieben waren. Er giebt folgendes Beyspiel:



[68]

Vincentio Galilei führt ähnliche Beyspiele von musikalischer Notation an mit sieben und mit zehn Linien, die ebenfalls nach seiner Versicherung aus sehr alten Manuscripten genommen, und älter als Guido sind.[69] Die Spatia wurden noch gar nicht gebraucht, und das, was wir einen Schlüssel (Clavis signata) nennen, wodurch die vielen den Linien vorgesetzten Buchstaben hätten gespart werden können, war noch nicht bekannt.

68) Nam in itinere meo Melitensi, Messanensem S. Salvatoris Bibliothecam Graecis Manuscriptus instructissimam, dum lustrarem, manuscriptis Hymnorum liber ab illis Monachis mihi exhibitus fuit, ante 700 circiter annos scriptus, in quo multi Hymni musicis notis expressi cernebantur; ductaeque erant octo lineae, quibus in principio totidem litterae respondebant, in lineis autem adscensus, descensusque vocum nigris punctis vel potius circellis spectabatur. *Musurg.* Tom. I. p. 213.

69) Si servirono i Musici prattici che furono poco avanti à tempi di Guido Aretino, per significare le corde delle cantilene loco degli istessi caratteri che usavano già gli antichi Greci, e di quelli ancora de Latini, segnandoli sopra sette linee in questa maniera, ad imitazione forse delle sette corde dell' antica Cithara. *Dialogo della musica antica e moderna*, p. 36.

So wie von dieser Seite die Anzahl der Linien zu groß war, und nothwendig beschwerlich zu übersehen seyn mußte, so scheint man auf der andern Seite in eben dem Zeitalter ihre Anzahl zu sehr vermindert zu haben. So erzählt ebenfalls Kircher an einem andern Orte seiner Musurgie, daß in dem Kloster Vall'ombrosa im Florentinischen Gebiet sehr alte ebenfalls vor Guido's Zeiten geschriebene Chorbücher vorhanden sind, worin die Melodien nur eine rothe Linie, und Punkte darüber und darunter haben. 70) Burney hat ähnliche Missalbücher zu Florenz gesehen, worin zwey Linien, die eine roth und die andere gelb (also ganz nach Guidonischer Art) gebraucht waren. Bey einigen Melodien war nur eine einzige Linie vorhanden, welche alsdann die rothe Farbe hatte. 71) Man sieht aus allem, daß um diese Zeit hierin noch keine Uebereinstimmung unter den Musikern eingeführt war. Die große Anzahl der Linien hat sich, besonders in der Instrumentalmusik, sogar bis in das siebenzehnte Jahrhundert erhalten, wie wir hauptsächlich aus Compositionen für Clavierinstrumente bis zu dem angegebenen Zeitpunkt sehen können. Der große Umfang dieser Instrumente gab wahrscheinlich die Veranlassung dazu, und man war noch nicht weit genug in der Kunst gekommen, um irgend einem Theil derselben den nach und nach entstandenen Ueberfluß mit Weisheit simplificiren zu können. Daher hatte man fast immer entweder zu viel oder zu wenig. Die weise Mittelstraße konnte man noch nicht treffen.

In Ansehung der Anzahl der Linien scheint es dem Guido noch nicht besser gegangen zu seyn, als seinen Vorfahren und zum Theil auch den Instrumentalisten unter seinen Nachkommen. Er ist hierin eben so unbestimmt, als man vor und nach ihm nur immer hat seyn können. Seine Notation ist bald ganz ohne Linien und besteht bloß aus den Buchstaben des Alphabets, welcher Notation er überhaupt am günstigsten war, wie wir aus dem schon angeführten Vers:

Solis litteris notare optimum probauimus etc.

gesehen haben; bald bedient er sich, wie bey seinen Neumen (s. §. 33.) bloß einer einzigen, sodann hat er ihrer aber wieder nach verschiedenen Veranlassungen bald vier, bald fünf, bald sieben oder acht, und bey seiner neuen Methode nach Vocalen zu komponiren (im 17ten Kap. des Microlog), sogar zwölf. Ich beurtheile dieß hauptsächlich nach der alten Handschrift der Guidonischen Werke, von welcher ich schon öfter geredet habe, und die gewiß älter als diejenige ist, welche Gerbert hat abdrukken lassen. In dieser findet sich ein so verschiedener noch unbestimmter Gebrauch der Linien; in dem Gerbertschen Abdruck zwar ebenfalls, aber nicht übereinstimmend damit.

Guido wird also auch von dieser Seite kein musikalischer Erfinder bleiben können, obgleich dieß gerade derjenige Punkt ist, dessen er sich in seinen Schriften am meisten zu berühmen scheint, da er sonst bey andern Punkten ganz und gar keine Ansprüche macht. Denn er sagt im Prolog zu seinem Antiphonario ausdrücklich: „er habe unter göttlichem Beystand eine so leichte Art von Notation erfunden, daß eine verständige und aufmerksame Person, wenn sie nur anfänglich ein wenig Hülfe habe, hernach das ganze Antiphonarium von selbst ohne Lehrmeister singen lernen könne. Wer an der Wahrheit (fährt er fort) meiner Versicherung zweifelt, der komme, sehe und erfahre selbst, daß un-

70) Inveniuntur quoque in Monasterio Vallis umbrosae antiquissimi libri in usum chori monastici conscripti paulo ante Guidonis tempora, in quibus unica tantum linea rubra ducitur, notas vero monstrant puncta quaedam supra vel infra lineam posita, juxta intervalla psalmi hymni aut antiphonae. Lineam vero Chordam vocant, ut quae monstret tonum in cantu servandum. *Musurg.* T. I. pag. 555.

71) — in the Magliabecchi library at Florence I found a MS. missal, said to be of the tenth century, in the old ecclesiastical notation, with *two lines*, the *one red*, and the *other yellow*. Sometimes indeed there was but one line, which was red. *History of Music*, Vol. II. pag. 87.

fere kleinen Knaben, die in den Psalmen und im Lesen noch so unwissend sind, daß sie deswegen manche Züchtigung erdulden müssen, dennoch die Antiphonen, deren Worte und Sylben sie kaum auszusprechen wissen, ohne Lehrmeister völlig richtig singen können." [72]) Wenn ihm indessen die erste Erfindung der Linien gleich nicht zugeschrieben werden kann, so scheint er doch wenigstens der erste gewesen zu seyn, der von den Linien und Spatien zugleich Gebrauch gemacht hat, anstatt daß man vor seiner Zeit die Tonzeichen entweder bloß auf die Linien oder bloß in die Spatia gestellt hatte. Diesen doppelten Gebrauch giebt er in seinen regulis de ignoto cantu ausdrücklich in folgenden Worten an: — „Quos ordines, ut melius possis discernere, spissae ducuntur lineae, et quidam ordines vocum in ipsis fiunt lineis, *quidam vero inter lineas, in medio intervallo et spatio linearum.*" Wenn der Nachricht des Mabillon (*Annal. Ord. Bened.* Tom. IV. in Append. pag. 688.) zu trauen ist, so hat Guido noch außerdem auch bey den Punkten, oder rautenförmigen Notenzeichen zuerst Gebrauch von den Linien gemacht. „Denique (heißt es am eingezeigten Orte) saeculo undecimo additis a Guidone Aretino lineolis inventi Rhombi, quibus etiam nunc utimur."

Die Einführung der Linien mußte nothwendig zur Einführung der so genannten Schlüssel Anlaß geben. Durch die Linien allein konnte man nicht erkennen, welcher Ton einer jeden Linie zukomme, und da die Gesänge nicht alle von einerley Ton, sondern nach Beschaffenheit der Tonart, in welcher sie gesetzt sind, bald höher bald tiefer anfangen, so mußte nothwendig etwas erdacht werden, wodurch einer jeden Linie und einem jeden Spatio ein gewisser Ton unveränderlich angewiesen werden konnte. Anfänglich bediente man sich hiezu der Buchstaben, und gebrauchte ihrer so viele, als man Linien hatte. Sie wurden daher auch sämmtlich Claves genannt, weil sie gleichsam als Schlüssel zu den richtigen Tönen anzusehen waren. Allein ihre Ueberschrift blieb immer schwer, so lange man ihrer noch eine zu große Anzahl hatte, nicht zu gedenken, daß es beschwerlich war, bey einem etwas ausführlichen Gesang vor jede Linienreihe so viele Buchstaben schreiben zu müssen. Die Reduction dieser vielen Schlüssel auf einige wenige, die gleichsam als Merkzeichen anzusehen waren, von welchen die zunächst darüber oder darunter liegenden Töne auf eine leichte Art abgezählt werden konnten, schreibt man gewöhnlich ebenfalls dem Guido zu, und will die beyden von ihm durch die rothe und gelbe Farbe unterschiedenen Linien als solche Schlüssel ansehen. Man glaubt auch, daß unser noch jetzt gebräuchlicher F und c Schlüssel seinen Ursprung von dieser Guidonischen Einrichtung genommen habe, weil Guido wirklich die beyden Töne seiner Scala c und f diesen beyden gefärbten Linien zueignet. „Vbicumque (sagt er in den regulis de ignoto cantu) ergo videris croceum, ipsa est littera tertia C. (Er rechnet seine Scala hier nicht vom Γ, sondern vom A an.) et ubicumque videris minium, ipsa est littera sexta F. sive in lineis, sive inter lineas ipsi ducantur colores." Das nehmliche sagt er auch in seinen rhythmischen Regeln, wie schon §. 33. angeführt worden ist.

Der Gebrauch der gefärbten Linien zu einer ähnlichen Absicht ist indessen offenbar schon vor Guido's Zeiten bekannt gewesen. Was vorhin aus dem Kircher von einer rothen Linie angeführt worden, bestätigt sich auch durch eine Probe, welche Martini (Storia della Musica, Tom. I. pag. 184.) in einem alten Missalbuche (dessen Alter ungefähr ins Jahr 900 gesetzt wird) gefunden, und am an-

72) Taliter etenim Deo auxiliante hoc antiphonarium notare disposui, ut per eum posthac leviter aliquis sensatus et studiosus cantum discat; et postquam partem ejus per magistrum bene cognoverit, reliqua per se sine magistro indubitanter agnoscit. De quo si quis me mentiri putat, veniat, experiatur et videat, quod tale hoc apud nos pueruli faciunt, qui pro psalmorum et vulgarium litterarum ignorantia saeva adhuc suscipiunt flagella, qui saepe et ipsius antiphonae, quam per se sine magistro recte possunt cantare, verba et syllabas nesciunt pronuntiare. *Regulae Guidonis de ignoto cantu*. s. *Gerberti* SS. eccl. de Mus. T. II. pag. 35.

gezeigten Orte eingerückt hat. Diese rothe Linie ist am Anfang mit einem F bezeichnet, nach welchem Tone die Entfernungen der übrigen über und unter der Linie befindlichen Tonzeichen berechnet werden sollen, aber allerdings nur errathen werden können, besonders wenn der Schreiber ihre Stellen nicht richtig und genau genug abgemessen haben sollte. Aber ein Schlüssel ist dieses F mit der rothen Linie auf alle Weise, folglich kann dem Guido die Erfindung der Schlüssel, die wir jetzt *Claves signatas* (bezeichnete Schlüssel), um sie von den allgemeinen Buchstaben-Schlüsseln zu unterscheiden, nennen, nicht zugeschrieben werden. Aber verbessert hat er dieses Hülfsmittel der musikalischen Lesekunst durch den Zusatz eines zweyten bezeichneten Schlüssels, weil nun die übrigen Tonzeichen mit mehrerer Sicherheit und Leichtigkeit übersehen werden konnten. In der Folge der Zeiten hat man gefunden, daß die Schlüssel allein schon hinreichend waren, diesen Dienst zu leisten, und daß man die überflüssige und immer beschwerliche Linienmahlerey nicht mehr nöthig habe.

§. 42.

Unter allen Erfindungen, die dem Guido zugeschrieben werden, ist keine merkwürdiger geworden und hat mehr dazu beygetragen, seinen Namen auf die Nachwelt zu bringen, als die so genannte Solmisation mit ihrem Anhange, der ebenfalls so genannten harmonischen Hand, und der Abtheilung der ganzen Scala in Hexachorde. Unter der Solmisation versteht man den Gebrauch der sechs Sylben ut, re, mi, fa, sol, la, zur Benennung der ersten sechs Töne der musikalischen Scala. Guido soll diese Erfindung gemacht haben, indem er einmal den Gesang:

Vt queant laxis
*Re*sonare fibris
*Mi*ra gestorum
*Fa*muli tuorum
*Sol*ve polluti
*La*bii reatum

Sancte Johannes.

singen hörte, welcher damals dem heil. Johannes zu Ehren gesungen und als ein Mittel gegen die Heiserkeit angesehen und gleichsam gebraucht wurde, weil Johannes in der Bibel vox clamantis, oder die Stimme eines Rufers genannt wird. Jeder Stand hatte in den damaligen Zeiten einen Patron unter den Heiligen. Johannes war der Schutzheilige der Sänger. Zacharias (s. Evang. St. Lucä, Kap. 1.) wollte nehmlich dem Engel Gabriel die angekündigte Geburt des Johannes nicht glauben, und verlor zur Strafe seines Unglaubens Stimme und Sprache, erhielt sie aber nach der Geburt desselben wieder, als die Mutter von ihm verlangte, daß er einen Namen für den neu gebornen Sohn bestimmen sollte. Dieser Umstand hat dem Johannes in der katholischen Kirche zur Schutzpatronschaft der Sänger verholfen. Wenn nun einer heiser war, so wurde der Gesang: ut queant etc. angestimmt, in der Hoffnung, daß die Heiserkeit davon vergehen und der h. Johannes ihm die Stimme wieder verschaffen werde. Die Worte desselben werden dem Diakonus Paulus aus Aquilea zugeschrieben, der nach Possevin (Biblioth. selecta) ums Jahr 770 lebte. Im Anfang der Lutherischen Reformation wurde dieser Gesang aber von dem Dr. Urb. Rhegius aus Lüneburg umgeändert, um auch in der protestantischen Kirche beybehalten werden zu können:

Vt queant laxis resonare fibris
Mira Baptistae famuli precamur,
Solve pollutis labiis reatum
Tu Deus alme.

Nachher hat man aus Anhänglichkeit an die Sylben auch andere Verse daraus gemacht, z. B.

Cur adhibes tristi numeros cantumque labori?
*Vt Re*levet *Mi*serum *Fa*tum *Sol*itosque *La*bores.

Und in den *Actis Eruditor.* an. 1695. pag. 223. findet man folgendes Distichon:

Corde Deum et fidibus gemituque alto benedicam
*Vt re mi fa*ciat *sol*vere *la*bra sibi.

Die Melodie dieses Gesangs war, wie man aus den ältesten Handschriften des Guidonischen Briefes an Michael gesehen hat, so beschaffen, daß die sechs ersten Abtheilungen der Verse immer um einen Ton höher anfingen, so daß auf die Sylbe ut der Ton C, auf re, d, auf mi, e, auf fa, f, auf sol, g, und auf la, e kam. Um sich nun das Treffen dieser 6 Töne zu erleichtern, giebt Guido seinem Freund den Rath, ihren Unterschied vermittelst dieser Anfangssylben seinem Gedächtniß recht einzuprägen; er sagt aber kein Wort davon, daß diese 6 Töne überhaupt mit diesen 6 Sylben benannt werden sollen. Er will sie bloß als ein Erinnerungsmittel gebraucht wissen, wie man offenbar aus dem Zusammenhang seines Unterrichts über die Anwendung derselben sehen kann. Wie es nun zugegangen sey, daß der Gebrauch dieser Sylben als Benennung der Töne nach den Zeiten des Guido in einen so allgemeinen Umlauf gekommen, und nach und nach alle die Uebel hervorgebracht hat, die nothwendig aus ihrer Unzulänglichkeit für sieben Töne entstehen mußten, ist nicht zu begreifen. Sarlinas ist der Meinung, Guido habe nicht das Verhältniß einzelner Töne, sondern die sechs Harmonien oder Tonarten der Alten damit andeuten wollen, habe daher zur Benennung der Töne die Buchstaben beybehalten, und wohl gewußt, daß es sieben verschiedene Töne von einer Octave bis zur andern gebe;[73]) aber Guido sagt in seinen Werken, und namentlich in dem Briefe an Michael, worin einzig und allein von den Sylben geredet wird, kein Wort, welches zu einer solchen Meinung berechtigen könnte. Er spricht nicht von Tonarten, sondern bloß von den einzelnen in einer einzigen Melodie enthaltenen sechs Tönen. Hätten nicht bloß Töne, sondern Tonarten mit den Sylben angedeutet werden sollen, so hätte jede Abtheilung des Textes, die mit einer einem Tone entsprechenden Sylbe anfängt, in einem andern Modo gesetzt seyn müssen, welches doch nicht denkbar, auch in der noch vorhandenen Melodie nicht zu finden ist. So lange wir daher den Guido und seine ihm zugeschriebenen Erfindungen gewiß immer am billigsten und richtigsten nach seinen eigenen Worten beurtheilen werden, so lange müssen und können wir auch annehmen, daß das, wovon er selbst schweigt, ihm nur aufgebürdet worden, daß er folglich an den Uebeln, die der mißverstandene Gebrauch seiner Sylben in der Folge der Jahre veranlaßt hat, unschuldig sey.

73) Ex qua Guidonis positione non immerito conjectari licebit, eum vel intellexisse, vel saltem divinasse ipsa veritatis impellente natura, has sex antiquorum harmonias; quandoquidem juxta earum numerum ac normam sex voces musicales, et in Hexachordis, in quibus illae inveniuntur, excogitavit a Γ ad E, et a C ad a, nec septem posuit, quamvis septem esse sonos intelligeret, namque vocum, et dierum aeque fit hebdomada, ipse rhythmice scriptum reliquit. Qui per litteras significantur, quas ille tollere noluit, ut per eas diversitatem sonorum, et tonorum, et per voces harmoniarum, ac modorum indicaret. *De Musica*, lib. IV. cap. IX. pag. 192.

In dieser Meinung wird man sehr durch den Umstand bestärkt, daß bey den musikalischen Schriftstellern der nächsten Zeiten nach Guido dieser Sylben nicht die mindeste Erwähnung geschieht. Berno, ein Abt zu St. Gallen und Reichenau, von Geburt ein Deutscher, der 1048 starb, folglich mit Guido fast zu gleicher Zeit gelebt hat, beobachtet in seinen in der Gerbertschen Sammlung abgedruckten musikalischen Werken, das tiefste Stillschweigen darüber. Auch nicht eine einzige Sylbe findet sich darin, woraus man schließen könnte, daß ihr Verfasser von der so genannten Solmisation etwas gewußt habe. Hermannus Contractus, welcher bis 1054 lebte, also gewiß etwas davon hätte wissen können, schweigt nicht nur ebenfalls davon, sondern erklärt sogar eine eigene Art von Notenschrift. Der h. Wilhelm, Abt zu Hirschau ums Jahr 1068, erklärt und verbessert in seinem Werk von der Musik sogar die Lehrsätze des Guido; aber von der Solmisation weiß er nichts. Nicht minder schweigen alle folgende musikalische Schriftsteller davon, der einzige Johann Cotton ausgenommen, dessen Lebenszeit, Vaterland und sogar wahrer Namen aber nicht mit Gewißheit bestimmt werden kann. Gerbert ist der Meinung, es sey ein Deutscher mit Namen Joannes Scholasticus darunter zu verstehen, der ums Jahr 1047. im Kloster St. Matthiä zu Trier gelebt habe. Andere musikalische Schriftsteller schreiben aber sein Werk dem Papst Johann XXII. zu, dessen Regierung in den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts fällt. Martini (Storia della Muſ. Tom. I pag. 377.) hält ihn für etwas älter, und setzt ihn ins zwölfte Jahrhundert. Nach allen Umständen scheint dieser Schriftsteller, er mag nun heißen wie er will, und gewesen seyn was er will, nicht nur nach Guido, sondern auch nach den oben genannten musikalischen Schriftstellern gelebt zu haben, und er ist der erste und einzige unter ihnen, welcher etwas von der Solmisation erwähnt. „Sex ſunt ſyllabae (sagt er im ersten Kapitel) quas ad opus muſicae aſſumimus, diverſae quidem apud diverſos; verum Angli, Francigenae, Alemanni utuntur his *ut, re, mi, fa, ſol, la.* Itali autem alias habent, quas qui noſſe deſiderant, ſtipulentur ab ipſis.“ Es ist merkwürdig, daß dieser Stelle zu Folge sich gerade die Italiäner dieser Sylben nicht bedient haben, da sie doch bey ihnen erfunden seyn müssen. Die Stelle des Sigebert, der außer dem Johann Cotton die erste Nachricht davon giebt, und 1113 starb, folglich ungefähr ein halbes Jahrhundert nach dem Guido lebte, ist schon Not. 50 angeführt. Spätere Geschichtschreiber scheinen das, was sie von dem Gebrauch dieser Sylben sagen, dem Sigebert nur nachgeschrieben und von ihm auf Treue und Glauben angenommen zu haben, obgleich einer unter ihnen die ausdrückliche und bestimmte Versicherung giebt, Guido habe diese Erfindung selbst noch bey seinem Leben gemacht. [74])

§. 43.

Was bisher gegen die Guidonische Erfindung der Sylben gesagt worden, gilt auch die damit in Beziehung stehende Erfindung der harmonischen Hand und die Abtheilung der musikalischen Scala in Hexachorde. Die Abtheilung in Hexachorde muß erst lange nach Guido aufgekommen seyn, weil die musikalischen Schriftsteller aus und zunächst nach seiner Zeit nie von Hexachorden, sondern immer nur von Tetrachorden reden, und Guido selbst in seinen Schriften eben so wenig ein Wort davon sagt. Um indessen dem Leser einen Begriff von dieser Eintheilung der Scala in Hexachorde

74) Ipſe enim fecit Gamma ut, A re; B mi; C fa, ut; D ſol, re; E la, mi; F fa, ut. Herrmann Corners Chronicon in Eccards Corpore hiſtor. T. II. Wie konte dieser Lübeckische Mönch in der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts so gewiß wissen, was Guido im Anfang des eilften Jahrhunderts selbst gemacht oder erfunden habe?

chorde zu geben, wollen wir bemerken, worauf es dabey ankam. **Guido**, oder wer diese Einrichtung sonst ausgedacht haben mag, hat nehmlich dabey die Tetrachorde der Alten vor Augen gehabt, in welchem das Semitonium stets zwischen der ersten und zweyten Stufe liegen mußte. Dieser Lage wegen, welche das Semitonium immer haben mußte, konnten die Alten die Abtheilung ihres Systems auf diese Art nicht von ihrem untersten Ton A (Proslambanomenos), sondern erst vom B oder unserm H (Hypate Hypaton) anfangen, wie im ersten Band dieser Geschichte S. 324. gezeigt worden ist. Der Erfinder des Hexachords wollte aber die Abtheilung seines Systems sogleich vom untersten Tone, nehmlich vom Γ anfangen, mußte daher dem Semitonio eine andere Lage geben, als es in den Tetrachorden hatte. Da es nun dreyerley Gattungen von Quarten giebt, nehmlich 1, wenn das Semitonium unten, wie im H — e; 2, wenn es in der Mitte, wie in d — g; und 3, wenn es oben liegt, wie in c — f, und die nehmlichen drey Gattungen von Quarten auch in den Sexten befindlich sind, so glaubte man, die Abtheilung des Systems nach Hexachorden ebenfalls nach einem solchen Merkmale einrichten zu können; und gab nun dem Semitonio in den Hexachorden allemal die vierte Stelle, anstatt daß es in den Tetrachorden allemal die zweyte gehabt hatte. Diese Lage des Semitonii wurde nothwendig, weil man die neue Eintheilung um zwey Töne tiefer anfing. Es kam demnach folgende Einrichtung, und nach dem ganzen Umfang des Guidonischen Tonsystems die Zahl von sieben Hexachorden heraus:

1,	Γ	A	H ⁀	C	D	E.
2,	C	D	E ⁀	F	G	A.
3,	F	G	A ⁀	b	c	d.
4,	G	a	h ⁀	c	d	e.
5,	c	d	e ⁀	f	g	aa.
6,	f	g	aa ⁀	bb	cc	dd.
7,	g	aa	hh ⁀	cc	dd	ee.

Diesen sieben Hexachorden legte man nun die sechs Sylben ut, re, mi, fa, sol, so unter, daß das mi — fa allemal das Semitonium andeutete, folglich jederzeit auf die vierte Stufe kommen mußte, nehmlich:



und unterschied sie ihrer innern Eigenschaft nach in natürliche, harte und weiche. Das Hexachord von Γ — e nannte man Hexachordum durale oder durum, weil das ♮ darin vorkam; das Hexachord von F — d, Hexachordum molle oder mollare, weil das weiche b darin vorkam; das Hexachord von c — a, wurde aber Hexachordum naturale oder permanens genannt, wahrscheinlich weil weder b noch ♮ darin vorkam. Diese dreyerley Gattungen von Hexachorden unterschied man durch die in folgendem Vers angegebenen Merkmale:

C. naturam dat: F, b molle tibi signat.
G. per ♮ durum dicas cantare modernum.

Ferner schob man sie eben so in einander, wie die Alten ihre Tetrachorde in einander geschoben hatten, nehmlich so:

ee	e̿	—	—	—	—	—	—	la
dd	d̿	—	—	—	—	—	la	sol
cc	c̿	—	—	—	—	—	sol	fa
hh	h̄	—	—	—	—	—	—	mi
bb	b̄	—	—	—	—	—	fa	—
aa	ā	—	—	—	—	la	mi	re
g	ḡ	—	—	—	—	sol	re	ut
f	f̄	—	—	—	—	fa	ut	7.
e	ē	—	—	—	la	mi	6.	
d	d̄	—	—	la	sol	re		
c	c̄	—	—	sol	fa	ut		
h	h	—	—	—	mi	5.		
b	b	—	—	fa	—			
a	a	—	la	mi	re			
G	g	—	sol	re	ut			
F	f	—	fa	ut	4.			
E	e	la	mi	3.				
D	d	sol	re					
C	c	fa	ut					
♮	H	mi	2.					
A	A	re						
Γ	G	ut						

§. 44.

Wenn nun eine Melodie die Grenzen dieser Hexachorde überschritt, nicht erreichte, oder gar aus einem Hexachord in das andere griff, so daß das Semitonium nicht immer auf der vierten Stufe lag, so entstand in den Benennungen der einzelnen Töne eine Ungewißheit und Vielseitigkeit, die in der Folge zu vielen Verwirrungen Anlaß gegeben, und die Erlernung der Musik nach dieser Methode sehr erschwert hat. Nach der Beschaffenheit und dem Gang einer Melodie mußte nehmlich ein und eben

derselbe Ton nach seiner verschiedenen Lage vom Semitonio bald mit dieser, bald mit einer andern Sylbe benannt werden. Dieses beschwerliche, aber bey einer solchen Einrichtung nothwendige Uebel nannte man Mutation, und plagte sich so lange damit, bis sie durch den Zusatz einer siebenten Sylbe entbehrlich gemacht wurde. Wenn man nehmlich das Hexachord

c d e ⌒ f g a
ut re mi fa sol la

bis in die Octave erweitern wollte, so mußte des folgenden Semitonii wegen der Ton a nicht mehr la, sondern nun re genannt werden. Z. B.

c d e ⌒ f g a h ⌒ c
ut re mi fa sol re mi fa

Damit das mi — fa auf das h — c kommen konnte. Sollte aus dem h ein b gemacht werden. z. B.

c d e ⌒ f g a ⌒ b

so bekam das a eine dritte Benennung, nehmlich wieder des Semitonii wegen:

c d e ⌒ f g a ⌒ b
ut re mi fa re mi fa.

Daher wird auch der Ton A bey den alten lateinischen Schriftstellern *A la mi re* genannt, aus keiner andern Ursache, als weil demselben nach den verschiedenen Lagen des Semitonii diese dreyerley Benennungen zukommen. Eben so verschieden ist es mit andern Tönen. Die Alten nannten z. B. unser H, B, und gaben ihm die Sylbe mi:

g a h ⌒ c
sol re mi fa

wurde aber ein b daraus gemacht, so hieß es nicht mehr mi, sondern fa, z. B.

g a ⌒ b c
sol mi fa ut

Man nennt also diesen Ton *B fa mi.*

Im C finden eben solche Verschiedenheiten Statt. Es wird nehmlich nach der Lage des Semitonii bald *ut*, bald *fa*, bald *sol*, genannt, z. B.

c d e ⌒ f g a h ⌒ c
ut re mi fa sol re mi *fa.*

und:

g a ⌒ b c
re mi fa *sol.*

folglich bekommt er überhaupt die Benennung *C sol fa ut.*

Beym D kommen die Lagen des Semitonii so vor, daß es bald re, bald la, bald sol genannt werden muß, z. B.

d e ⌒ f g a h ⌒ c d
re mi fa sol la mi fa *sol.*

und:

a ⌒ b c d
mi fa sol la

folglich heißt es im Ganzen *D la sol re.*

Das E kommt als mi und als la vor.

e ⌒ f g a h ⌒ c d e
mi fa sol re mi fa sol *la*:

bekommt also die Benennung *E la mi.*

Das F wird auf zweyerley Art benannt, nehmlich:

c d e ⌒ f
ut re mi *fa*

und:

f	g	a ⌒	b	c
ut	re	mi	fa	sol

heißt daher *F fa ut.*

Das G endlich kommt in dreyerley Lagen gegen das Semitonium vor, bekommt also auch dreyerley verschiedene Benennungen, z. B.

1)	g	a	h ⌒	c.			
	ut	re	mi	fa.			
2)	c	d	e ⌒	f	g.		
	ut	re	mi	fa	*sol.*		
3)	c	d	e ⌒	f	g	a ⌒	b.
	ut	re	mi	fa	*re*	mi	fa.

und heißt sodann im Ganzen *G sol re ut.*

Da man diese Einrichtung nothwendig kennen muß, wenn man die alten Lateinischen, Italiänischen und Französischen musikalischen Schriftsteller verstehen will, so mag folgende kleine Tabelle ihren Platz hier finden

Bey Lat. Schriftstellern.

A.	la	mi	re.
B.	fa	mi	
C.	sol	fa	ut.
D.	la	sol	re.
E.	la	mi	
F.	fa	ut	
G.	sol	re	ut.

Bey It. Schriftstellern.

A.	la	
B.	fa	mi.
C.	sol	ut.
D.	la	sol.
E.	la	mi.
F.	fa	ut.
G.	sol	re.

Bey Fr. Schriftstellern.

A.	mi	la.
B.	fa	si.
C.	sol	ut.
D.	la	re.
E.	si	mi.
F.	ut	fa.
G.	re	sol.

Die letzten Benennungen bey den Franzosen sind indessen erst entstanden, nachdem die Sylbe si eingeführt worden ist. Die älteren Schriftsteller aus diesem Volke bedienen sich mit den Lateinischen oder Italiänischen einerley Benennungen.

Diese Mutationen nun, oder die vielfache Benennung eines einzigen Tones, nachdem seine Lage gegen das Semitonium beschaffen ist, hatte schon in den ältesten Zeiten, da nur noch die chromatischen Töne b und ♮ im System vorhanden waren, große Schwierigkeiten; wie viel größer mußten diese Schwierigkeiten nicht erst werden, nachdem allmählich mehrere chromatische Intervallen eingeführt wurden, und überhaupt das Tonsystem nicht nur mehrere Erweiterung, sondern auch eine ganz andere Art von Einrichtung bekam? Die Versuche, die man machte, solchen Schwierigkeiten abzuhelfen, und der Jugend die Erlernung der Musik durch einfachere, weniger verwickelte Mittel zu erleichtern, sind daher sehr zahlreich durch verschiedene Jahrhunderte hindurch gewesen. Aber alle diese Versuche blieben im Grunde fruchtlos, bis man endlich Muth genug bekam, diese ehrwürdige, so lange Zeit bewunderte und fast angebetete Reliquie gänzlich abzuschaffen, und zur alten Buchstaben-Benennung wieder zurück zu kehren.

§. 45.

Eine der ersten Bestrebungen, die Guidonische Solmisation zu erleichtern, scheint die Erfindung der so genannten harmonischen Hand gewesen zu seyn. Daß sie Guido nicht selbst erfunden hat, ist wenigstens wahrscheinlich. In seinen Schriften findet sich keine Sylbe, die auf ein solches Spielwerk gedeutet werden könnte, und verschiedene anders musikalische Schriftsteller sind ebenfalls

der Meinung, daß sie erst von den Nachkommen des Guido gemacht worden sey.[75]) Von den meisten wird sie ihm aber ohne Bedenken zugeschrieben; und deßwegen nicht bloß die harmonische, sondern oft auch die Guidonische Hand genannt.

Diese so berühmte Guidonische Hand sollte nun die Erlernung der Musik, welches hier nichts anders heißt, als das Treffen eines einfachen Gesangs, wie der Choralgesang ist, dadurch erleichtern, daß die Knaben von den verschiedenen Tönen der Scala, und den dazu gehörigen verschiedenen Benennungen eine Art von bildlicher Vorstellung bekamen. Hierzu bediente man sich der linken Hand (weil sie dem Herzen näher, folglich der Meinung einiger alten Schriftsteller nach bequemer als die rechte zum Unterricht war) und hatte bemerkt, daß an den Fingern derselben genau so viel Gelenke befindlich waren, als das Guidonische System Töne in sich enthält, nehmlich neunzehn. Dieß war gewiß eine Entdeckung, die in jenen dunkeln Zeiten für sehr wunderbar gehalten werden, und von sehr guter Vorbedeutung zu seyn scheinen konnte. Man theilte nun die neunzehn vorhandenen Töne so ein, daß jedes Gelenk an den fünf Fingern der linken Hand mit einem derselben bezeichnet wurde. Der Daumen als der stärkste bekam die drey tiefsten Töne des Systems, nehmlich an die Spitze des Γamma ut, auf das mittelste Gelenk das A re, und auf das unterste das B mi. Nun gingen die übrigen Töne der Reihe nach an den untersten Gelenken der übrigen vier Finger fort, drehten sich auf den Gelenken des kleinen Fingers auf die Spitzen der drey Vorderfinger, und von da in die Mittelgelenke herum, bis sie endlich alle einen Platz gefunden hatten. Auf der hier beygefügten Zeichnung sieht man diesen Gang durch Zahlen angedeutet, wobey nur noch zu bemerken ist, daß der zwanzigste Ton e la als ein Zusatz der Neuern keinen Platz mehr in der Hand finden konnte, und daß um seinetwillen der Mittelfinger um ein Glied verlängert werden mußte. Nun mußten die Knaben ihre Töne so lange an den Gelenken ihrer Finger hersingen, bis sie jede Stelle eines jeden Tons auswendig wußten, und sich dieselben auch außer der angenommenen Ordnung deutlich vorstellen konnten. Taf. I. fig. I.

Man sieht leicht, daß dieß alles ein bloßes Spielwerk war, und daß wohl hundert Methoden eben das noch besser und leichter hätten leisten können, was diese mit Tönen bezeichnete Hand leisten sollte. Aber keine andere wäre vielleicht so wunderbar gewesen, und hätte die Aufmerksamkeit der Welt so auf sich ziehen können, wie diese. Der Erfinder derselben, er mag gewesen seyn, wer er will, kannte also die Menschen seines Zeitalters; wußte ihnen durch sein Spielwerk Lust zur Erlernung der Musik zu machen, und schaffte vielleicht dadurch der Kunst weit mehr Vortheile, als wenn er etwas Klügeres erfunden hätte. Das Notentreffen hat selbst bey der leichtesten Lehrmethode seine großen Schwierigkeiten; es hält noch in unsern Tagen sehr schwer, einen Knaben oder einen andern Musikschüler so weit zu bringen, daß er ein musikalisches Stück mit einiger Leichtigkeit übersehen und die Noten desselben beym ersten Anblick treffen kann; wie viel schwerer mußte dieses Lesen nicht erst in jenen Zeiten werden, in welchen über den Gebrauch der Hülfsmittel noch so wenig Uebereinkunft unter den Musiklehrern herrschte, und in welchen man die leichtesten Wege dazu nur noch auf eine äußerst mangelhafte Art kannte und kennen konnte? Da nun das musikalische Lesen vor allen Dingen erlernt werden muß, wenn man in der Kunst weitere Fortschritte machen, und nicht immer bloß nachsingen will, was man von andern gehört hat, so ist gewiß der Eifer unserer Vorfahren, dieses Lesenlernen zu erleichtern, und selbst durch Spielereyen Lust dazu zu machen, mehr zu loben als zu tadeln. Wer weiß, ob nicht noch in unsern Tagen eine ähnliche neue Methode ihr Glück machen, und uns

75) Posteriores vero musici omnia haec ingenioso ane compendio in manu exhibuerunt, quam hic in gratiam lectoris curiosi quoque apponendam duximus. *Kircheri Musurg.* T. I. p. 115.

eine größere Anzahl von Treffern verschaffen würde, als wir jetzt wirklich haben. Die beschwerlichsten Lehrmethoden sind in Rücksicht ihres Nutzens nicht immer die schlechtesten, wenn nur etwas damit verbunden ist, wodurch Lust zur Sache erweckt und erhalten wird. Man hat sich mit der Guidonischen Hand und mit der Solmisation Jahrhunderte lang geplagt; man hat sie selbst in den verwickelten vielstimmigen Compositions-Arten des sechszehnten und siebenzehnten Jahrhunderts beybehalten, wobey die Schwierigkeiten derselben fast unübersehbar waren; dennoch ist man damit durchgekommen, und hat (wie wir uns durch die Beschaffenheit jener Compositionen überzeugen können) bessere Treffer gezogen, als man sie in unsern Zeitn bey einer bestimmtern Notenschrift und bey faßlichern und geordnetern Melodien ziehen kann. Man muß also die Guidonische Hand als eine Erfindung gelten lassen, die zu ihrer Zeit das Ihrige gut genug geleistet hat, und kann die Anhänglichkeit unserer Vorfahren an sie nicht tadeln, wenn sie gleich bisweilen ein wenig zu weit in ihren Vorstellungen von dem Nutzen derselben gegangen seyn, und keine bessere Erfindung für möglich gehalten haben sollten. Man hatte ihren Nutzen nach damaliger Art vor Augen, konnte also unmöglich umhin zu glauben, man könne ohne sie in der Musik zu nichts kommen, wie der alte **Hugo** von Reutlingen (*Flores Mus. omnis cantus Gregor.* cap. 1.) in folgendem Vers zu erkennen giebt, welchen er unter seine Guidonische Hand geschrieben hat:

Disce manum tantum, si vis bene discere cantum;
Absque manu frustra disces per plurima lustra.

So wahr diese Meinung in den Zeiten des **Hugo** (1332) noch gewesen seyn mag, so irrig ist sie in der Folge nach und nach geworden. Die Erweiterungen des Tonsystems, die verwickelteren Compositions-Arten seit der Erfindung der Harmonie und Figuralmusik mußten nothwendig die Guidonische Lehrmethode immer mehr und mehr unbrauchbar machen. Man besserte daran, man setzte hinzu, erfand ganz andere Sylben, ging wieder zur alten Buchstaben-Benennung zurück, bis sie endlich ihre ursprüngliche Gestalt gänzlich verlor, und genau genommen jetzt nur dem Namen nach und nur in alten musikalischen Schriften noch lebt. **Mattheson** gab ihr unter den Deutschen den letzten Stoß, von welchem sie sich hoffentlich nie wieder erholen wird. Er brachte sie (s. Orchestre 2.) zu Grabe, und setzte ihr nach seiner Art ein ehrenvolles Monument. Was es für Mühe und Arbeit gekostet hat, diese alte heilige Reliquie der Welt zu entreissen, und wie mancher ehrliche Cantor, der sie nicht mehr anbeten wollte, um ihrentwillen verfolgt, und um Ehre und Brot gebracht wurde, wird in der Folge erzählt werden.

§. 46.

Die bisher dem **Guido** zugeschriebenen Erfindungen haben sämmtlich bloß die musikalische Lesekunst betroffen, und gehören ins Kapitel der ersten Anfangsgründe. Er soll aber auch die vielstimmige Musik und die damit in genauer Beziehung stehenden vollstimmigen oder Clavier-Instrumente erfunden haben. **Kircher** behauptet beydes ohne Bedenken, und sagt: **Guido** sey nicht damit zufrieden gewesen, nur eine neue Art zu singen erfunden zu haben, sondern habe auch die vor seiner Zeit nie gehörte Musik mit vielen Stimmen zuerst ausgedacht.[76]) In den Guidonischen Schriften findet sich aber von einer solchen vielstimmigen Musik keine andere Spur, als die Vereinigung mehrerer Stimmen in Octaven, Quarten, Quinten und einigen Terzen, unter dem Namen der **Diaphonie**, die aber schon vor **Guido** vorhanden war, und von **Guido** nur, wie er selbst sagt, etwas weicher gemacht wurde. Die vor ihm vorhandene und gebräuchliche Diaphonie nennt er hart. Die

76) Porro Guido necdum contentus hac nova cantandi methodo inauditam ante hac plurium vocum symphoniam excogitavit primus. *Musurg.* Tom. I. pag. 215.

ßinige ist indessen ebenfalls noch hart genug, wie der Leser §. 32. sehen kann. Ob man nun gleich gestehen muß, daß diese Diaphonie allerdings der erste Anfang der Vollstimmigkeit war, und die Veranlassung zur weitern Entwickelung derselben in der Folge der Zeit gegeben hat, so ist sie doch von Guido nicht zuerst erfunden, sondern nur eben so um etwas verbessert worden, wie sie viele nach ihm allmählich verbessert haben.

Mit der behaupteten Erfindung der vollstimmigen Instrumente ist es ebenfalls nicht richtig. Kircher will sie durch den Gebrauch beweisen, welchen Guido von dem Monochord bey seinem Unterricht im Singen gemacht hat.[77]) Allein lange vor ihm wurde schon ein ähnlicher Gebrauch von diesem Instrument gemacht. Wenn also auch die Clavierinstrumente von diesem Monochord entsprungen sind, wie wohl nicht geläugnet werden kann, und wie in der Folge näher erklärt werden wird, so hat es doch Guido nicht erfunden, folglich kann ihm auch das, was daraus entsprungen ist, nicht zugeschrieben werden. Hierzu kommt noch, daß er den Gebrauch des Monochords nur beym ersten Anfang im Singen gestattet, nachher aber denselben für schädlich hält, und darauf dringt, die Töne ohne eine solche Hülfe unterscheiden und treffen zu lernen. Durch ein solches Bestreben konnte er wohl zur Berichtigung der Intervallen-Verhältnisse beytragen, und Veranlassung zur richtigern Vergleichung derselben nach dem Gehöre geben; Harmonie aber konnte besonders nach dem Begriff, welchen man in unsern Zeiten mit diesem Worte verbindet, dadurch noch nicht erfunden werden. Daher sind auch die Beyspiele von Zusammenstimmung, welche Guido in seinem Microlog giebt, genau genommen noch eben so roh und ungenießbar, als sie vor seinem Zeitalter nur immer gewesen seyn mögen, ob er gleich schon ein Intervall mehr gebrauchte, als man vor ihm zu brauchen wagte.

Dennoch scheint Guido eigentlich nichts erfunden, sondern nur das, was er zu seiner Zeit fand, nach damaligen Kräften verbessert, mehr verbreitet, und überhaupt durch seinen Eifer, womit er auf die Erlernung der musikalischen Lesekunst drang, der Musik den meisten Nutzen geleistet zu haben. Aus allen seinen Schriften sieht man, daß er es deutlich einsah, wie viel auf diesen Punkt ankomme, und daß mit ihm der Anfang gemacht werden müße, wenn man in der Kunst je weit oder nur auf eine gewisse Stufe der Vollkommenheit gelangen wolle. Vor seiner Zeit wurde gerade dieser Punkt am meisten vernachlässigt, weil man entweder noch keine faßliche, oder allgemein bekannte und angenommene Notation hatte, oder weil es den meisten bequemer war, ihre ohnehin einfachen Gesänge bloß nach dem Gehör auswendig zu lernen. Dieses Singen nach dem bloßen Gehöre mußte aber nothwendig die auffallendsten Verfälschungen der vorhandenen Melodien zur unausbleiblichen Folge haben, und war noch außerdem der Reinigkeit und der Uebereinstimmung mehrerer Sänger hinderlich. Wenn daher Guido auch nichts weiter gethan hat, als das musikalische Lesen zu befördern, und dadurch nicht nur Uebereinstimmung in den Chorgesang zu bringen, sondern auch die ursprüngliche Beschaffenheit der Melodien zu sichern, so hat er schon sehr viel gethan, und verdient eines so nützlichen Bestrebens wegen von der Nachwelt noch immer mit Ehren genannt zu werden.

§. 47.

Nach einer so ausführlichen Beschreibung der musikalischen Verdienste des Guido muß der Leser nun auch erfahren, was andere Männer aus diesem Zeitraum für die Musik gethan haben. Da aber

77) Author etiam fuit instrumentorum polyplectorum, uti sunt clavicymbala, clavichordia, similiaque, quod et ipsum iam citata dedicatoria innuit, dum ad cantum adhibuit, monochordum quoddam harmonice constructum. Ex quibus igitur concludo, Guidonem exstitisse inventorem polyphonae musicae; cum ante ejus tempora ex nullis veterum monumentis possit colligi id genus musicae apud Veteres fuisse in usu. *Ibid.*

die wichtigsten Beförderer des Gesangs und der Musik überhaupt im Laufe dieses Kapitels schon angeführt worden, so ist hier bloß von Schriftstellern die Rede, deren Werke auf unsere Zeiten gekommen, und deren Lehrsätze von einigem Einfluß auf die künftige Entwickelung der Kunst gewesen sind. Der älteste unter diesen ist der Bischoff Isidor aus Sevilla in Spanien. Er hat Originum sive etymologiarum lib. 20. geschrieben, welches Werk eine Art von Encyklopädie aller Wissenschaften und Künste ist, folglich auch von der Musik handelt. Die Kapitel musikalischen Inhalts finden sich im dritten Buch des Werks nach der Ausgabe von 1577 fol. und haben folgende Ueberschriften: Cap. I. de nomine Musicae; C. 2. de inventoribus Musicae. C. 3. quid sit Musica. C. 4. de tribus partibus Musicae. C. 5. de triformi Musicae divisione. C. 6. de prima divisione Musicae harmonica. C. 7. de secunda divisione organica. C. 8. de tertia divisione rhythmica. C. 9. de musicis numeris. Diese Kapitel hat Gerbert in seiner Sammlung musikalischer Schriftsteller Tom. I. nach einem Mspt. aus der Wiener Bibliothek unter dem Titel: *S. Isidori* Hispalensis *Sententiae de Musica*, abdrucken lassen. In seinen Erklärungen scheint Isidor den Augustinus, Boethius und Cassiodor vor Augen gehabt zu haben, deren Werke schon im ersten Bande dieser Geschichte angeführt sind. Uebrigens ist nichts Ausgezeichnetes darin enthalten. Er starb im Jahr 636.

§. 48.

Beda mit dem Beynamen Venerabilis ist zwar in diesem Kapitel schon öfter angeführt worden, weil er uns in seiner Kirchengeschichte Englands die besten Zeugnisse von der Einführung des Römischen Gesangs in seinem Vaterlande hinterlassen hat. Hier muß aber seiner auch als Schriftsteller über Musik gedacht werden, ob es gleich so gut als ausgemacht ist, daß von den beyden hieher gehörigen Schriften, welche seinen Namen führen, und in der Cöllnischen Ausgabe seiner Werke vom Jahr 1688. (Tom. I. pag. 344 sqq.) abgedruckt sind, ihm höchstens die eine zugehören kann, die andere aber von einem weit jüngern Verfasser herrühren müsse. Da sie indessen einmal unter seinen Namen gehen, und man noch nicht weiß, wem man sie eigentlich zuzuschreiben hat, so mag auch unter seinem Namen der Inhalt und die Beschaffenheit derselben hier näher angegeben werden.

Beda wurde ums Jahr 672 zu Girwick, einem in der bischöflichen Dioces Durham gelegenen Dorfe geboren, und in einem nahe dabey liegenden Kloster Weremouth zuerst von dem Stifter des Klosters, dem Abt Benedikt, und hernach von Ceolfried erzogen und unterrichtet. Sein Unterricht fing schon im siebenten Jahre an. Dieß sagt er selbst am Ende seiner Geschichte von England (im dritten Bande seiner Werke), worin er überhaupt Nachricht von seinen Lebensumständen giebt. Ueber seinen großen Fleiß, und die Art seiner Beschäfftigungen muß man ihn selbst hören. „Cunctumque ex eo tempus vitae (sagt er) in ejusdem monasterii habitatione peragens, omnem meditandis scripturis operam dedi, atque inter observantiam disciplinae regularis, *et quotidianam cantandi in ecclesia curam*, semper aut discere, aut docere, aut scribere dulce habui.“ In seinem neunzehnten Jahr wurde er Diakonus, und im dreyßigsten Presbyter. Da er seine Zeit im Kloster unter beständigem Lernen, Lehren und Schreiben bis an seinen Tod, welcher 735. erfolgte, hinbrachte, so zog er eine große Menge Schüler, unter welche auch der Lehrmeister Carls des Großen, Alcuin, gehört.

In Rücksicht auf seine musikalischen Kenntnisse ist zu bemerken, daß er eine vertraute Bekanntschaft mit den Römischen Sängern unterhielt, welche der Papst Agatho nach England geschickt hatte, um daselbst den Gregorianischen Gesang wieder herzustellen. Diese Bekanntschaft und seine tägliche Uebung des Gesangs, welche er selbst von sich rühmt, mag ihn wohl zu einem bessern Kenner der Musik gemacht haben, als er ohne so günstige Umstände hätte werden können. Ueber

Ueber die Musik sind zwey Schriften unter seinem Namen bekannt. Die erste führt den Titel: *Musica theorica*, und enthält, genau genommen, nur scholastische Spitzfündigkeiten, über welche zwar viel gesagt werden kann, die aber in der eigentlichen Musik von wenig oder gar keinem Nutzen sind. Zuerst wird von den Sinnen gehandelt, und dabey die Frage aufgeworfen, ob die sinnlichen Eindrücke von außen oder von innen entstehen? Sodann kommt die Musica coelestis, die als die wohlklingendste angegeben wird. Nach mancherley ähnlichen Dingen kommt Beda erst auf musikalische Gegenstände, z. B. Quid sit tonus? Die Antwort darauf ist: „Tonus est, quando vocula voculam tota sui quantitate, superaverit, et insuper ipsius superatae voculae octava parte, vel in intensione acuminis, vel in remissione gravitatis." Hierauf folgen einige andere Erklärungen, z. B. „Semitonium est, quando tonus in duas non aequas sed inaequales partes secatur. Alterum semitonium majus, alterum minus dici maluerunt. Diesis est semitonium minus, in duas partes divisum, minus semitonium diesin dixerunt musici. Melodia dicitur, quae et antiquior, quamvis subasperior, quando consonantia ex duobus tonis et semitonio, vel hemitonio et duobus tonis completur. Chromatica est quae et posterior, et ad delectationem aurium sua varietate permulcet animos, et nimiis minutiis tinnule fertur, constatque ex tono et tribus semitoniis et tono. Enharmonium totam possidet harmoniam, et sui dignitate alias praecellit: et constat ex duobus diesis, et duobus tonis, vel duobus tonis et duobus diesis." Sodann folgen die Berechnungen der Töne nach dem Monochord, wobey überall sonderbare fremdartige Dinge mit eingemischt werden. Alles dieses ist indessen dem Zeitalter des Beda angemessen, und es könnte wohl seyn, daß er diesen ersten Traktat selbst geschrieben hätte.

Ganz anders ist es aber mit dem zweyten Traktat beschaffen, der die Aufschrift führt: *Musica quadrata seu mensurata*. Hierin sind Dinge enthalten, von welchen Beda unmöglich etwas gewußt haben kann, weil man noch mehrere Jahrhunderte nach seiner Zeit in ganz Europa nichts davon wußte, und weil sie von solcher Beschaffenheit sind, daß sie unmöglich unbekannt hätten bleiben können, wenn sie ein so berühmter Mann gewußt hätte, wie Beda bey seinem Leben war. Sein Schüler Alcuin würde sie sehr bald in Frankreich bekannt gemacht, und so zur Verbreitung derselben in ganz Europa Veranlassung gegeben haben. Damit aber der Leser selbst urtheilen könne, von welcher Art der in diesem Traktat enthaltene musikalische Unterricht sey, und wie weit er von allem abweiche, was die musikalische Welt nicht nur zu Beda's Zeiten, sondern noch vier bis fünf Jahrhunderte nachher, kannte, müssen wir das Wesentlichste desselben in einen Auszug bringen.

Zuerst wird die Musik eingetheilt in instrumentalem, humanam und rhythmicam. Die Musica instrumentalis ist wiederum harmonica, rhythmica und metrica. Die harmonische unterscheidet die Töne nach ihrer Höhe und Tiefe, und besteht in Zahl und Maß. Harmonica discernit inter sonum gravem et acutum, et consistit in numeris et mensuris. Sie ist

1) *localis* secundum proportionem sonorum vocumque, alia
2) *temporalis* secundum proportionem longarum breviarumque figurarum.

Aus diesen beyden entsteht die Wissenschaft des modulirten und mannigfaltigen Gesangs. Die Musica rhythmica ist, quae in scansione verborum requirit, utrum bene vel male cohaereant dictiones, quia cantando vitandum est, tamquam legendo. Die Musica metrica endlich ist, quae mensuram diversorum metrorum ostendit probabili ratione, ut patet in heroico, jambico et elegiaco metro.

Sogleich hierauf wird erklärt, was ein Musikus sey, und dabey die Stelle aus dem Guido:

Musicorum et cantorum magna est distantia etc.

als eine metrische Definition angeführt. Man kann sich schon aus diesem Umstand allein überzeugen, daß dieser Traktat wenigstens erst nach dem Guido geschrieben seyn muß. In der Folge werden sich Dinge zeigen, die ihn unsern Zeiten noch näher bringen.

Nach diesem wird ziemlich scholastisch erörtert, was genus, materia, partes, species, instrumenta etc. in der Musik für Dinge sind; z. B.

Genus hujus scientiae est peritia modulationis harmonicae, quae ex concordantia plurimorum sonorum, vel ex compositione longarum breviumque figurarum perficitur.

Materia est sonus ordinatus secundum modum, pro quantitate longarum vel brevium figurarum, quae in vocis accentu et tenore consistit.

Partes alias habet theorica alias practica. *Practicae* sunt tres:

1) scientia de gravi sono,
2) — de medio et
3) — de acuto.

Aus diesen soll man lernen, wie Motetten oder Organa (Motetti, seu conducti vel organa) componirt werden.

Theoricae sunt tres:

1) de dispositionibus hujus artis inveniendi neumata etc.
2) de dispositionibus cognoscendi numeros eorum, et
3) — — declarandi proportiones quarundam etc.

Species sind die Verschiedenheiten der Gegenstände, aus welchen und für welche Neumata gemacht werden; z. B. die Stimme und verschiedene Instrumente.

Instrumenta sind in der theoretischen und praktischen Musik verschieden. Das Instrumentum der theoretischen Musik ist die Untersuchung und Erklärung der Tonverhältnisse; der praktischen aber sind zweyerley, nehmlich natürliche und künstliche. Das natürliche Instrument ist die Menschenstimme mit den dazu gehörigen Theilen, der Lunge, Kehle, Gaumen, Zunge &c. die künstlichen sind Orgeln, Geigen, Cythere, Psalter, Atola &c.

Der Nutzen der Musik ist der nächste Gegenstand, von welchem Beda nun redet. Er ist groß und wunderbar, und muß es seyn, weil sie es hat wagen dürfen, sich in die Kirche einzudringen. Keine andere Wissenschaft außer der Musik habe dieß gewagt, sagt der Verfasser; daher sey sie auch unter den sieben freyen Künsten die vornehmste. Der Verf. überfließt hier vom Lobe der Musik, und schreibt ihr Wirkungen auf die Glückseligkeit der Menschen und überhaupt auf die Verschönerung des menschlichen Lebens zu, die ihr allerdings zukommen, und von keinem Sachkundigen abgesprochen werden können.

Von dem Unterschiede der praktischen und theoretischen Musik wird gesagt, die eine sey die Kunst Melodien zu componiren und menschliche Leidenschaften in Bewegung zu setzen; die andere aber begreife die Kenntniß der Musikgattungen und der Melodien, nebst der Wissenschaft, woraus, wozu, und wie sie componirt werden.

Man müsse aber (fährt der Verf. fort) hauptsächlich wissen, daß es nur drey Genera gebe, womit die ganze Mensural-Musik zu thun habe, nehmlich den Diskantus, den Hocetus und das Organum. Der Diskantus wird auf folgende Art erklärt: „Discantus est aliquorum diversorum „generum cantus duarum vocum seu trium, in quo termino consonantia scilicet diatessaron, dia„pente, diapason, per compositionem longarum breviumque figurarum, secundum dulcem men„suram, naturaliter proportionata manet." Was Hocetus und Organum ist, hat der Verfas-

zu erklären vergessen. Dagegen beschreibt er nun den Werth und die Geltung der verschiedenen Notengattungen, die in der Mensural-Musik gebraucht werden. Er nennt sie sämmtlich figuras, und theilt sie in simplices und compositas seu ligatas et junctas, duabus figuris compositas ein. Der einfachen Noten nimmt er sechs an, deren immer zwey und zwey eine Aehnlichkeit mit einander haben sollen, welche nur in potestate, arte, regula et natura von einander verschieden sind. Die sechs Notenzeichen sind folgende:

Perfecta longa.	Imperfecta longa.	Brevis recta.	Brevis altera.	Semibrevis major.	Semibrevis minor.

Nach der Erklärung des Verfassers sollte aber die perfecta longa den Strich nicht auf der linken, sondern auf der rechten Seite haben, und folglich von der Brevi altera, nur der Größe nach verschieden seyn. Diese Notenzeichen sind aber in der Cöllnischen Ausgabe theils unrichtig gedruckt, theils ganz weggelassen, so daß dadurch manche Stelle des Werks unverständlich wird. Man kann daher das, was der Verfasser zur nähern Erklärung seiner Notengfiguren sagt, auf keine Weise völlig deutlich machen. Von der Benennung der Töne in Absicht auf ihre Höhe und Tiefe in der musikalischen Leiter findet man keine Spur; es wird bloß von ihrer Dauer geredet. Bey den so genannten zusammen gesetzten oder verbundenen Noten ist es der nehmliche Fall; auch hier sind die meisten Exempel weggelassen. Doch muß noch einiges davon angeführt werden. Zuerst wird von der *Plica* geredet: „Est quaedam figura, quam plicam vocamus. Plica vero est signum dividens sonum in sono diverso per diversas vocum distantias, tam ascendendo, quam descendendo etc. Es giebt vielerley Arten derselben, nehmlich die perfecta, die imperfecta, die recta brevis und die altera brevis. Die Plica perfecta ist zweyerley:

1) perfecte descendendo plica habet tractus, quorum ultimus longior est primo.



2) perfecte ascendendo unum tractum retinet.



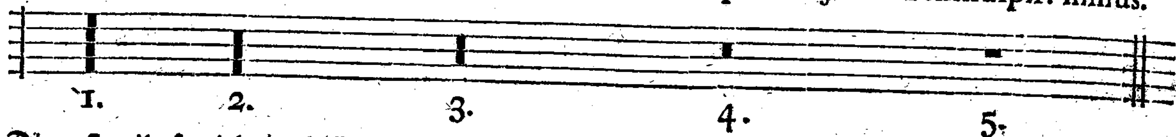
Die Plica imperfecta ist wiederum zweyerley: 1) descendendo 2) ascendendo

Von den beyden übrigen Arten, nehmlich der recta brevi und der altera brevi sind die Exempel weggelassen.

Nun folgen Ligaturen von zwey, drey, vier und fünf Figuren, wobey aber wiederum einige Exempel fehlen. Da überhaupt diese Figuren in der Folge ohnehin noch vorkommen werden, wenn von den Schriftstellern die Rede seyn wird, die den Mensural-Gesang zuerst gelehrt haben, so können sie hier unangeführt bleiben. Bey den vier und fünfgliederigen Figuren erinnert der Verf. noch, daß sie am bequemsten unterwärts zu nehmen sind, weil es leichter sey, mit der Stimme ab- als aufwärts zu gehen.

Zum Beschluß wird noch vom Zeitmaß und von den Pausen gehandelt. Auf die Frage, was das Zeitmaß sey, wird geantwortet: — tempus est quaedam proportio justa, in qua recta brevis habet figuram in tali videlicet proportione, quod possit dividi in duas partes non aequales, vel in tres tantummodo aequales et indivisibiles, ita quod vox non alterius in tempore discretionem habere possit. Was vox recta, vox cassa und vox demissa in Rücksicht auf Zeitmaß seyn soll,

läßt sich schwer begreifen und erklären. Der Verf. muß selbst keinen deutlichen Begriff davon gehabt haben, weil seine Erklärung derselben sonst begreiflicher seyn würde. Von den Pausen wird gesagt, daß sie durch fünferley lange und kurze Striche durch die Linien oder durch das Notensystem angedeutet werden, und eine Mensura tacita sind. Die erste ging durch alle fünf Linien und wurde perfecta genannt; die übrigen giengen durch vier, drey, zwey und die Hälfte des Raums von einer Linie zur andern; z. B.



Die erste gilt so viel als die Longa perfecta, die zweyte so viel als die imperfecta etc. und so fort bis zur letzten, die so viel als die Semibrevis gilt, und untheilbar ist, das heißt: kleinere Noten und Pausen wurden in den Zeiten des Verf. nicht gebraucht. Aber wunderbar ist es, daß der Verf. sechs verschiedene Notengattungen und doch nur fünferley Pausen annimmt.

Zuletzt wird noch von den Modis gehandelt, worunter aber hier keine Tonarten, sondern genau genommen etwas unsern Taktarten Aehnliches zu verstehen ist. Nach der Erklärung des Verf. ist ein Modus „quicquid per debitam mensuram temporaliter longarum breviumque figurarum et semibrevium transcurrit.“ Ihrer sind neun. Der erste besteht nur aus vollkommenen Figuren (perfectis figuris); der zweyte aus der longa imperfecta und der brevi recta etc. Aus den Erklärungen sowohl, als aus den beygefügten Beyspielen sieht man, daß diese Modi nichts anderes, als bestimmte Zusammensetzungen verschiedener Notengattungen, folglich etwas sind, was unsern Taktarten (es sey so wenig als es wolle) ähnlich ist. So wird z. B. der neunte Modus aus drey Semibrevibus zusammen gesetzt, auf folgende Art:



So weit der Inhalt dieses dem Beda zugeschriebenen Werks. Außer dem im Inhalte desselben liegenden Beweisen, daß er es nicht geschrieben haben könne, weil es schon einen weit ausführlichern, obgleich noch nicht deutlichen Unterricht von allem, was zum Zeitmaß gehört, enthält, als man beym Franco und Johann de Muris findet, liegt auch noch ein Beweis in dem Umstand, daß es sich in den richtigsten Verzeichnissen der Schriften des Beda nicht angezeigt findet. Man kann daher als höchst wahrscheinlich annehmen, daß es einem Verfasser wenigstens aus dem dreyzehnten, wenn nicht gar aus dem vierzehnten Jahrhundert gehören muß.

§. 49.

Alcuin oder Albin (Flaccus), der gewöhnlich für den Lehrer Carls des Großen gehalten wird, hat ebenfalls etwas über Musik geschrieben. Er wurde zu Yorkshire in England 735 geboren, und in einem nahe bey York gelegenen Kloster erzogen; wurde darauf selbst Lehrer und Bibliothekar seines Klosters, sodann Diakonus zu York, machte eine Reise nach Rom, wurde auf dem Rückweg Carl dem Großen bekannt, und ging, nachdem er die Erlaubniß dazu eingeholt hatte, wieder

nach Frankreich zurück, um bey Carl zu bleiben. Von seiner Schule, worin auch Musik gelehrt wurde, ist schon geredet worden. Nachdem er des Hoflebens müde war, begab er sich in die Benediner-Abtey St. Martin zu Tours, legte daselbst abermals eine Schule an, und bildete darin mehrere vortreffliche Männer, die sich nachher in allen Arten von Kenntnissen außerordentlich hervorgethan haben. Unter vielen anderen Werken schrieb er auch eines de septem artibus, worin die Musik nach folgender Ordnung:

Philosophia.

Ethica. Physica. Logica.

Arithmetica. Musica. Geometria. Astronomia. Astrologia. Mechanica. Medicina.

den zweyten Platz einnimmt. Man kennt von diesem Werk nur zwey Kapitel, von welchem das eine die Musik betrifft, aber bloß von den acht Kirchentönen handelt, und nur ein Auszug aus dem Cassiodor zu seyn scheint. Ein späterer Schriftsteller hat das, was Alcuin von den Tonarten sagt, fast wörtlich wiederholt (s. *Aureliani* Musica, cap. 8.), und dadurch einigen neueren Schriftstellern Anlaß gegeben, die Aechtheit dieses Kapitels zu bezweifeln. Allein dieser Umstand kann, wie es mir scheint, keinen Zweifel gegen die Aechtheit dieses Kapitels, sondern vielmehr die Vermuthung erregen, daß es Aurelian gekannt und aus- oder abgeschrieben habe. Seine Lehre von den Kirchentonarten enthält übrigens nur das zu seiner Zeit Bekannte. Er starb 804.

§. 50.

Aurelian, ein Mönch von Reomé, oder Moutier St Jean im Bißthum Langres, nicht aber zu Rheims, wie Jöcher und mehrere sagen, muß nach alten Zeugnissen, die sich bey den besten Alterthumsforschern finden, ein guter Musikkenner nach Art seines Zeitalters gewesen seyn. Er gehört in die Mitte des neunten Jahrhunderts, ob ihn gleich *Hawkins* (s. History of Music, Vol. I. pag. 416.) ins Jahr 890 setzt, und ihn ebenfalls für einen Mönch von Rheims hält. Er muß es mit seinem Abt Bernhard verdorben haben; denn er wurde wahrscheinlich aus dem Kloster verbannt, weil er sich in der Zuschrift an diesen Abt Monachum abjectum nennt. Sein Abt Bernhard, den man ebenfalls nicht genau kennt, und über welchen die Meinungen sehr verschieden sind, wird Archicantor und künftiger Erzbischoff von ihm genannt. Sein Werk von der Musik unter dem Titel: Musica disciplina, ist von Martene und Durand zuerst in der Abtey St. Amand in Frankreich entdeckt worden, sie haben aber nur zwey Zueignungsschriften nebst dem Epilog daraus bekannt gemacht. Die Verf. der Histoire litteraire de la France (Tom. V.), die das Werk selbst gesehen zu haben scheinen, beurtheilen es sehr günstig, und sagen, Aurelian habe seinen Gegenstand, mit allem was wesentlich dazu gehöre, in sehr guter Ordnung behandelt, und man sehe, daß er schöne Kenntnisse und gute Gaben zur Schriftstellerey gehabt habe. Auch le Beuf (Etat des sciences en France depuis Charlemagne etc. im Recueil de divers ecrits etc. Tom. II. pag. 97.) zählt ihn unter die guten musikalischen Schriftsteller seines Zeitalters, und sagt, daß sein Werk einen Begriff von der Natur aller Gesänge und ihrer Verschiedenheiten gebe.

Dieses Werk ist nun auch in der Gerbertschen Sammlung musikalischer Schriftsteller aus dem Mittelalter nach einem MS. aus der Biblioth. Laurent. zu Florenz abgedruckt worden. Nach diesem Abdruck besteht es aus 20 Kapiteln folgenden Inhalts: Cap. I. de laude musicae disciplinae. C. 2. de nomine et inventoribus ejus, et quomodo numerorum formae inventae fuerint. (Die Verf. der Hist. litt. de la Fr. Tom. V. halten dieses Kapitel für eines der merkwürdigsten. Es enthält aber bloß die alte Sage, daß Pythagoras die Verhältnisse der Töne durch Schmiedehämmer erfunden habe. Dieß sind die formae numerorum, unter welchen sich die gedachten Verf. der Hist. litt.

de la Fr. ganz andere Dinge gedacht zu haben scheinen) C. 3. Quod Musicae tria sint genera (Aurelian ist überhaupt ein wahrer Pythagoräer. Er nimmt hier seine Weltmusik (Musica mundana) und seine menschliche Musik (Musica humana) ganz im Sinn des Pythagoras an. Die dritte Gattung ist die Instrumental-Musik, bey deren Erklärung man sieht, daß zu Aurelians Zeiten die Wasserorgeln bekannter, als die Windorgeln gewesen seyn müssen. Denn er sagt: Sed istud quod in instrumentis positum est, a musicae scientia intellectuque sejunctum est, administratur que aut intensione, ut nervis; aut spiritu, ut tibiis; *vel his, quae aqua moventur, ut organa* etc.) C. 4. Quod habeat humana musica partes. (Ist meistens aus dem Cassiodor und Isidor genommen. Die Musica humana hat nehmlich drey Theile, den harmonischen, rhythmischen und metrischen.) C. 5. De vocum nominibus. C. 6. Quod habeat Musica cum numero maximam concordiam. (Nach diesem Kapitel werden sechs Consonanzen, funfzehn Töne und acht Tonarten angenommen. „Constat (heißt es) autem omnis musica sex symphoniis, sonitibus quindecim, tenoribus octo." Die nähern Erklärungen sind aus dem Boethius genommen. Die Quarte ist die Haupt-Consonanz [nam symphonia diatessaron, quae princeps est etc.]). C. 7. Quid sit inter musicum et cantorem. (Dieser Unterschied ist hier ein wenig höflicher erklärt, als es Guido in seinen rhythmischen Regeln gethan hat. Es heißt hier bloß: Tantum inter musicum distat et cantorem, quantum inter grammaticum et simplicem lectorem, et quantum inter corporale artificium et rationem. Nach weiteren Erläuterungen dieses Unterschieds sagt er: der Sänger stehe vor dem Musikus, wie der Schuldige vor dem Richter. (Et sicuti reus ante censorem, ita cantor ante musicum adstare videtur.) Beym Schluß des Kapitels ist er der höflichen Meinung, daß es zwar noch recht gute Sänger gebe, aber ein solcher Musikus, wie sie die Alten hatten, werde nirgends mehr gefunden. (nobilissimi tamen inveniuntur cantores, sed ut fuerunt prisci, nusquam, ut arbitror, invenitur musicus.) C. 8. De tonis octo. (In diesem Kapitel befindet sich die §. 141 angeführte Stelle, worin gesagt wird, Carl der Große habe die acht Kirchentonarten noch mit vier neuen vermehren lassen. Auch sieht man daraus, daß der h. Bernhard, dem das Werk des Aurelian zugeschrieben ist, ein Enkel Carls des Gr. war.) C. 9. Quae ipsis inscribuntur tonis. (Enthält die Benennungen der vier Tonarten, welche die Griechen ihren vorher gebräuchlichen acht Tönen auf Carls Veranlassung beyfügten, z. B. Nonaneane, Noeane ꝛc. Der Verfasser hat selbst einen Griechen gefragt, was diese Namen eigentlich bedeuten sollten, erhielt aber zur Antwort, daß sie nicht erklärt werden könnten, und nur als Fröhlichkeits-Aeußerungen gebraucht würden (adverbia laetantis). Auf alle Weise scheinen sie eine Art von Trallern zu seyn, und vielleicht nicht besser als unser Tallaratallara ꝛc.) C. 10. De authentu proto. C. 11. De plagis proti. C. 12. De authentu Deutero. C. 13. De plagis Deuteri. C. 14. De authentu trito. C. 15. De plagis triti. C. 16. De authentu tetrardo. C. 17. De plagis tetrardi. C. 18. Deuterologium tonorum. (Hier werden die Verschiedenheiten aufgezählt, die sich in jedem authentischen und in jedem plagalischen Tone finden.) C. 19 Normae, qualiter versuum spissitudo, raritas, celsitudo, profunditasque discernatur omnium tonorum. (Man lernt hier, wie die Sylben eines Verses zu Aurelians Zeiten accentuirt werden sollten. Diese Lehre ist aber kaum zu begreifen, um so weniger, wenn sie, wie es scheint, nicht bloße Recitation, sondern wirklichen Gesang betreffen soll. Der Verf. nimmt die Worte: Gloria Patri et filio et spiritui sancto, und sagt nun: die erste Sylbe Glo soll mäßig angefangen, die zweyte ri mit einem scharfen Accent hervorgebracht, die dritte a mit erhöheter Stimme gehalten werden ꝛc. Einige Sylben werden auch circumflectirt und circumvolvirt, Ausdrücke, unter welchen man sich in diesem Fall kaum etwas denken kann. Die Materie gehört in das Kapitel vom Vortrag, es sey nun durch Recitation, oder durch Gesang, und für solche Gegenstände sind alle Sprachen zu arm. Man hat

wohl Worte dafür, und derjenige, der sie braucht, denkt sich etwas dabey; ein dritter aber wird nie den nehmlichen Begriff damit verbinden, wenn ihm die Sache selbst nicht sinnlich dargestellt wird.)
C. 20. Quod ab hac disciplina exstant composita modulamina, quae die noctuque iuxta constitutionem patrum praecedentium praecinuntur in ecclesia. (Enthält die Namen einiger der vorzüglichsten Beförderer des Kirchengesangs, einiger Arten der Kirchengesänge, eine Lobrede auf die Musik, und zuletzt eine nochmalige Dedikation an den Abt Bernhard, welchem der Verfasser sein Werk zur Beurtheilung überschickt hat.)

Man schreibt dem Aurelian noch ein anderes Werk zu, unter dem Titel: Tonarius regularis, s. de regulis modulationum, quas tonus sive tenores appellant et de earum vocabulis. Die Abschrift desselben soll sich ebenfalls in der Abtey St. Amand finden. Wenn es aber dasjenige Werk ist, aus welchem Martene und Durand die Zuschriften haben abdrucken lassen, und welches ihrer Nachricht zu Folge aus 20 Kapiteln bestand, so ist es wahrscheinlich mit dem bey Gerbert abgedruckten einerley.

§. 51.

Remigius Altisiodorensis oder *Remi* d'Auxerre war ein Mönch des Klosters St. Germain, Benediktiner-Ordens, wurde nach dem Jahr 882. von dem Erzbischoff Fulco nach Rheims berufen, um daselbst der Schule vorzustehen und die freyen Künste zu lehren. Er wurde zu seiner Zeit für den gelehrtesten Mann in der lateinischen Kirche gehalten, und hatte seine Wissenschaft dem Unterricht eines gewissen Hericus zu danken, welcher nach le Beuf (s. Traité hist. et crit. sur le chant eccles. pag. 8.) ein Schüler des Rhabanus Maurus und des Haimo zu Halberstadt gewesen seyn soll. Nach Mabillon (Praef. in Saec. IV. Bened. n. 181.) hat Remigius auch in der Hofschule (schola palatina) zu Paris die Dialektik und die Musik gelehrt. In der Schule zu Rheims war Hucbald sein College, und zu Paris der h. Oddo, nachheriger Abt zu Clügny, welcher letztere vorher sein Schüler gewesen war.

Außer seinen vielen andern Schriften, die man in Mabillons Annalen, in *Fabricii* Bibl. Lat. medii aevi, und bey mehreren verzeichnet findet, hat Remigius auch einen Commentar über das Werk des Martianus Capella, de nuptiis philologiae lib. IX. geschrieben, worin er von der Musik nach Art der Griechen, und im Geschmack des Boethius und Beda handelt, und sich in der Behandlung seines Gegenstandes von seinen Vorgängern schon sehr unterscheidet. Er nimmt schon 28 Töne oder Saiten an, theilt den Ton in vier Theile, nennt den vierten Theil Diesis, und einer weitern Theilung unfähig. Er unterscheidet sehr richtig Klang und Ton von einander, so wie Rhythmus und Metrum. Er nimmt zwar nur eine gewisse Zahl von Tönen an, sagt aber doch, daß ihre Anzahl unendlich sey. Im diatonischen Klanggeschlecht nimmt er ihrer 18 an, setzt aber noch fünf chromatische und fünf enharmonische hinzu, so daß nun die oben benannte Summe von 28 Tönen herauskommt. Uebrigens ist Remigius in der Ordnung der Materien ganz dem Martianus Capella gefolgt, von dessen Werk sich eine Inhaltsanzeige im ersten Band dieser Geschichte findet. Nach dem Necrolog der Kirche zu Auxerre ist Remigius im Jahr 883. gestorben (s. Annal. Ord. S. Bened. *Mabillonii*, Tom. III p. 240.), welche Angabe aber mit dem Jahr, in welchem er nach Rheims berufen wurde, nicht recht übereinstimmen will. Nach Wilh. Cave (de scriptor. eccles. pag. 474. edit. Genev.) ist er erst gegen 900 gestorben. Sein Werk ist in der Gerbertschen Sammlung Tom. I. pag. 63—94 unter dem Titel: *Remigii Altisiodorensis Musica*, abgedruckt. Sonst führt es in mehreren Abschriften auch den Titel: Collectio Glossarum in Martiani Capellae de nuptiis philologiae lib. IX.

In Polyc. Leysers Historia poetarum et poematum medii aevi wird Remigius auch nach Trithems Zeugniß unter die Dichter gesetzt, und *carmine* et prosa scriptor insignis, qui utroque stylo multa volumina scripsit, genannt.

§. 52.

Notker, Notger oder Notheger, ist ein Namen, welcher in der Geschichte der Musik des Mittelalters häufig vorkommt. Das Benediktiner-Kloster St. Gallen hat besonders im zehnten und eilften Jahrhundert mehrere Mönche dieses Namens gehabt, welche sich sowohl durch ihre Frömmigkeit, als durch ihre Kenntnisse ausgezeichnet haben. Unter diesen sind auch einige musikalische Schriftsteller nach damaliger Art gewesen. Einer derselben, und wahrscheinlich der älteste, wurde seiner langsamen Sprache wegen Balbulus genannt, und muß in der Mitte des neunten Jahrhunderts geblüht haben. Dieß ergiebt sich daraus, daß der Papst Nicolaus im Jahr 860 die Erlaubniß gegeben hat, die von Notker verfertigten so genannten Sequenzen in der Römischen Kirche einzuführen. [78]) Diese Sequenzen sind mehr gereimte Prosa als Poesie, und werden in der Römischen Kirche nach dem Gradual, vor dem Evangelio, auch in Vespern vor dem Magnificat etc. gesungen, und deßwegen Sequenzen genannt, weil das Evangelium oder das Magnificat auf sie folgt. In den neuern Zeiten sind ihrer nur drey beybehalten worden, welche die Italiäner le tre Sequenze dell' anno nennen, nehmlich: Victimae Paschali laudes etc. für die Oster-Octav; Veni sancte spiritus etc. für die Pfingst-Octav, und Lauda Sion Salvatorem etc. für die Frohnleichnams-Octav. Unter Octav ist eine Zeit von acht Tagen zu verstehen, binnen welchen einerley Officium gehalten wird. Notker Balbulus wird für den ersten Erfinder dieser Art des Kirchengesangs gehalten. Er selbst nennt aber in der Vorrede zu einer Sammlung solcher Sequenzen, welche dem Bischoff Luitward zugeschrieben ist, einen andern Erfinder derselben, indem er sagt: „Contigit ut presbyter quidam de gimedia, nuper a Nortmannis vastata, veniret ad nos, antiphonarium suum deferens secum, in quo aliqui versus ad sequentias erant modulati.“ Die Beschaffenheit dieser Sequenzen war übrigens von besonderer Art; denn man sieht aus der Lebensbeschreibung des Notker von Eckehard in Goldasts Tom. I. rer. Germanicar. S. 360. daß die Melodien dazu eher gemacht wurden, als der Text, daß folglich ursprünglich das nehmliche darunter zu verstehen ist, was man unter Tractus versteht, nehmlich eine Reihe von Tönen auf eine einzige Sylbe oder auf einen Vocal. Ein solches Melisma oder eine solche Passage wurde sodann ein Jubilus oder eine Jubilatio genannt. Man kann sich hieraus die Stelle in eben dieser Lebensbeschreibung erklären, worin gesagt wird, Carl der Große habe zwey Römische Sänger vom Papste Adrian erhalten, deren einer Petrus, der andere aber Romanus hieß. Der erste kam nach Metz, der zweyte aber wurde im Kloster St. Gallen krank, und mußte daselbst bleiben. Nach seiner Wiederherstellung bekam er von Carl die Anweisung, in diesem Kloster den Römischen Gesang zu lehren, so wie Petrus das nehmliche zu Metz that. Hierdurch entstand unter beyden Orten eine Nacheiferung, die nicht nur dem Gesang, sondern auch anderen Wissenschaften vortheilhaft wurde. Petrus machte zu Metz Jubilos, die Metenses genannt wurden, und Romanus that das nehmliche in St. Gallen nach seiner Art, wozu hernach Notker die

78) An. Dom. DCCCLX. Nicolaus Papa concessit, sequentias pro jejuniis cantari in Missa, quas sequentias Notkerus abbas S. Galli composuit. V. Compil. chronologic. p. 730. in *Pistorii* SS. rer. Germ. T. I.

die Texte verfertigte.[79]) Gerbert hat zur Probe eine solche Sequenz nach einem 400 Jahre alten Mspt. aus der Abtey St. Blasien abdrucken lassen. Damit sich der Leser einen Begriff von dieser Art des Kirchengesangs mache, rücke ich sie hier ein.

Sequentia bona de beata Virgine.

Tibi cordis in al-ta - - ri decet preces immo - la-ri Vir-go sa-cra — tis-si-ma. Nam cum in se sit in-ep — ta tu-o na-to sit accep — ta per te pre - cum vic-ti-ma. Pro pec - ca-tis im-mo — lato pec-ca-to-rum praesen — ta-to precum sa — cri-fi-ci — a. Per te Deum ad-i — it re-us ad quem per te ve — nit De-us am - bo-rum tu me - di — a.

79) Memoria dignum est, quantum hac aemulatione uterque locus profecerit, et non solum in cantu, sed et in caeteris doctrinis excreverit. Fecerat quidem *Petrus* ibi Jubilos ad sequentias, quas Meteuses vocant; *Romanus* vero econtra *Romane* et amoene de suo nobis Jubilos modulaverat: quos utique post sanctus vir *Notkerus* quibus videmus verbis ligabat, frigdorae videlicet et occidentanae, quas sic nominabat cantibus animatus etiam ipse de suo cogitavit. *Ekkehardi* vita *Notkeri Balbuli* cap. IX. Was *Frigdorae* und *Occidentanae* bedeuten, erklärt Goldast in seinen Glossen zu *Ekkehardi* jun. Lib. de casibus Monast. S. Galli mit folgenden Worten: „Sunt hymnorum et sequentiarum genera, sic dicta a tropis et modis musicis, quos tonos maluerunt appellare Monachi Martianum Capellam imitati. *Frigdorarum* originem a Graecis, *occidentanarum* ab Latinis esse, vel ipsa nomina fidem faciunt. Nam frigdorae constant ex modis, quos Graeci vocant *Phrygium* et *Dorium* etc. *Occidentanae* videntur mutatis Graeae ecclesiae modis a B. Ambrosio Mediolanensi episcopo inventae, a Gregorio M. Pontifice Rom. in occidentali ecclesia institutae, et in Alamanniam atque Franciam invectae“ etc. *Goldast.* rer. Alam. T. I. pag. 188.

Nec ab-hor-re pec - ca - - to-res ſi-ne qui-bus

nunquam fo-res tan-to dig - na fi-li-o. Si non eſ-ſent

re - di - mendi nulla ti-bi pa-ri-en-di redem - pto - rem

ra-ti-o. Sed nec Pa — tris ad con - ſeſſum ha-bu — iſ-ſes huc

ac — ceſ-ſum ſi non ex te ge-ni-tum eſ-ſet i-bi po - ſi-tum.

Virgo Vir — go ſic pro mota cauſa noſtri noſtra

vo-ta pro-mo-ven-da ſuſ-ci-pe co-ram ſum-mo Prin - ci-pe.

A - - - - - - - men.

§. 53.

Was aber den Notker Balbulus vorzüglich hier zu einem Platz berechtigt, iſt ſeine Erklärung der Tonzeichen, von welchen ſein Lebensbeſchreiber ausdrücklich ſagt, daß ſie von dem Romanus

herrühren. **Eckehard** erzählt nehmlich: man habe zu Rom ein gewisses Instrument gehabt, worin wie in einer Kapsel das ächte Antiphonarium aufbewahrt worden sey, damit es jedermann habe sehen können. Dieses Behältniß wurde vom Gesang Cantarium genannt. Ein solches Cantarium habe **Romanus** auch zu St. Gallen gemacht und darin eine richtige Abschrift des Römischen Antiphonarii verwahrt, so daß man noch zu seiner Zeit im Stande gewesen sey, aus demselben jede Abweichung, die sich in einen Gesang eingeschlichen habe, wieder auf die ursprüngliche Beschaffenheit zurück zu führen. In diesem Antiphonario habe **Romanus** zuerst Buchstaben als Notenzeichen gebraucht, deren Bedeutung nachher vom **Notker** einem gewissen **Lambert**, der ihn darum bat, erklärt worden seyen [80])

Diese Erklärung ist uns vom **Canisius** (Lect. antiq. Tom. II. P. III. p. 198. edit. Basnag.) aufbehalten worden, und nachher in verschiedene musikalische Werke übergegangen. Sie verdient auch hier einen Platz.

Notker Lamberto fratri salutem.

Quid singulae litterae in superscriptione significent cantilenae, prout potui juxta tuam petitionem explanare curavi.

A. Vt altius elevetur, admonet.
B. Secundum litteras, quibus adjungitur, ut bene, multum extollatur, vel gravetur, sive teneatur, belgicat.
C Vt cito, vel celeriter dicatur, certificat.
D. Vt deprimatur, demonstrat.
E. Vt equaliter sonetur, eloquitur.
F. Vt cum fragore seu frendore feriatur, flagitat.
G. Vt in gutture gradatim garruletur, genuine gratulatur.
H. Vt tantum in scriptura aspirat, ita et in nota idipsum habitat.
I. Jusum vel inferius insinuat, gratitudinemque pro g. interdum indicat.
K. Licet apud Latinos nihil valeat, apud nos tamen Alemannos pro χ Graeca positum chlenige, id est, clange, clamitat.
L. Levare laetatur.
M. Mediocriter, melodiam, moderari, mendicando, memorat.
N. Notare, hoc est, noscitare, notificat.
O. Figuram sui in ore cantantis ordinat.
P. Pressionem vel prensionem praedicat.
Q. In significationibus notarum cur quaeratur? cum etiam in verbis ad nihil aliud scribatur nisi ut sequens V. vim suam admittere quaeritur.
R. Rectitudinem vel rasuram non abolitionis, sed crispationis rogitat.
S. Susum vel sursum scandere, sibilat.

80) Erat Romae instrumentum quoddam theca ad antiphonarii authentici publicam omnibus adventantibus inspectionem repositorium, quod a cantu dicebatur cantarium. Tale namque ipse apud nos ad instar illius circa aram Apostolorum cum authentico locari fecit: quem ipse attulit exemplato antiphonario, in quo usque hodie in cantu si quid dissentitur quasi in speculo error ejusmodi universus pervidetur atque corrigitur. In ipso quoque primus ille litteras Alphabeti significativas notulis, quibus visum est, susum aut jusum, ante aut retro assignari excogitavit: quas postea cuidam Lamberto amice quaerenti B. Notkerus Balbulus dilucidavit, etc. Ibid. pag. 360.

T. Trahere vel tenere debere, testatur.
V. Licet amissa in sua, veluti valde Vau Graeca, vel Hebraea velificat.
X. Quamvis Latina verba per se inchoet, tamen exspectare expetit.
Y. Apud Latinos nihil hymnizat.
Z. Vero licet et ipsa mere Graeca, et ob id haud necessaria Romanis, propter praedictam tamen R. litterae occupationem ad alia requirere. In sua lingua, zitise require.

Vbicunque autem duae, vel tres, aut plures litterae ponuntur, in uno loco, ex superiore interpretatione, maximeque illa, quam de B. dixi, quid sibi velint, facile poterit adverti. Salutant te Ellinici fratres; monentes te fieri de ratione embolismi triennis, ut absque errore gnarus esse valeas biennis contempto precio divitiarum Xerxis.

Daß durch diese Zeichen nicht bloß die Höhe und Tiefe der Töne angedeutet werden sollte, sieht man leicht; was sie aber außerdem wirklich bedeutet haben können, ist nicht zu ergründen. Du Cange, der sie sämmtlich in sein Glossarium med. et inf. Latinitatis aufgenommen hat, giebt nirgends eine andere Erläuterung darüber, als die, welche Notker selbst gegeben hat. Indessen, ob man gleich nicht völlig begreifen kann, was diese über einen Text geschriebenen Buchstaben eigentlich haben leisten sollen, so kann man doch so viel aus den Erklärungen derselben begreifen, daß ihre Bedeutung außerordentlich schwankend und unsicher gewesen seyn muß. Wenn das A daran erinnern soll, daß die Stimme erhoben werde, so weiß man damit noch nicht, um wie viel sie zu erheben ist. Eben so unbestimmt sind alle übrigen Erklärungen. Das C soll bedeuten, daß die Sylbe oder das Wort über welchen es sich findet, geschwind oder eilig ausgesprochen werde; aber wie geschwind? Da die verschiedenen Grade der Höhe und Tiefe der Töne, so wie die verschiedenen Grade der Geschwindigkeit, mit welcher sie gesungen werden müssen, genau zu bestimmen sind, so müssen sie auch durch eine Notenschrift bestimmt werden können, wenn sie ihrem Zweck entsprechen soll. Diese beyden ersten Erfordernisse finden sich in der Notenschrift des Notker offenbar nicht, folglich ist sie schon in dieser Rücksicht allein der Gregorianischen Buchstaben-Notation, womit die verschiedenen Stufen der Tonleiter bezeichnet wurden, weit nachzusetzen. Da uns Gerbert (de cantu et musica sacra, T. I. p. 113.) einige Proben solcher Notenschrift aus alten Handschriften, welche in den Klöstern St. Emmeran zu Regensburg, St. Gallen, Einsiedlen und St. Blasien befindlich sind, gegeben hat, so wollen wir wenigstens eine derselben hier einrücken, damit sich doch der Leser eine Vorstellung davon machen kann. In den ältesten Codicibus sind die Noten nicht über die Worte, sondern auf die Seite des Textes geschrieben.

N a t u s
a n t e
S e c u l a
D e i F i l i u s i n v i
s i b i l i s i n t e r m i n u s
Per quem fit machina celi ac terre.
Maris. et in his degentium.
Per quem dies et hore labant.
Et se iterum reciprocant.
Quem angeli in arce poli voce
Consona semper canunt.

Hic corpus assumpserat fragile
Sine labe originalis criminis de carne
Marie uirginis. quo primi parentis.

Die vier obern Buchstaben sind die Vokalen von Alleluja. In einer Handschrift im Kloster Weingarten aus dem eilften Jahrhundert fand Gervert dieses Alleluja ohne Noten auf die Seite geschrieben, statt der Noten aber Buchstaben über dem Text, auf folgende Art:

G a G F a c a c a è c c e d
Johannes Ihu Xpo multum dilecte virgo etc.

Diese Art zu notiren, wurde nachher immer allgemeiner, wie wir schon aus dem **Guido** wissen. [81]

Uebrigens starb **Notker Balbulus** im Jahr 912. war aber nicht Abt des Klosters St. Gallen, wie ihn einige nennen, sondern bloß ein Mönch desselben. Sein Lehrer aus eben diesem Kloster hieß Iso, welcher ihm, wie er selbst in der Vorrede zu seiner Sammlung von Sequenzen sagt, auch in musikalischer Rücksicht gute Lehren gab. Denn als **Notker** die von dem vertriebenen Mönch aus Gimedia mitgebrachten Sequenzen abgeschrieben, aber vieles falsch geschrieben hatte, suchte Iso die Fehler zu verbessern, und sagte dem **Notker**: Singulae motus cantilenae singulas syllabas debent habere, eine Regel, die aber in der oben gegebenen Probe nicht befolgt zu seyn scheint. Im Jahr 1514 wurde **Notker** unter die Heiligen versetzt. s. *Fabricii* Bibl. med. et inf. Lat. Vol. V. p. 419.

§. 54.

Ein anderer **Notker** mit dem Beynamen **Labro**, ebenfalls ein Mönch zu St. Gallen, welchen man auch den dritten nennt, scheint der Verfasser eines musikalischen Traktats in Altdeutscher Sprache (lingua Theotisca) zu seyn, welcher nebst einer lateinischen Uebersetzung in der Gerbertschen Sammlung abgedruckt ist. Er handelt 1) de octo tonis, 2) de Tetrachordis, 3) de octo modis, und 4) de mensura fistularum organicarum. Als eine kleine Probe der Sprache und des Unterrichts dieses **Notker** rücken wir nur den Anfang des ersten Kapitels hier ein:

Yuuizín darmíte. dáz an démo sánge dero stímmo échert síben uuéhsela sínt. díe Virgilius héizet septem discrimina vocum únde díu áhtoda in qualitate díuselba íst. só du èrista. fóne díu sínt ándero lirún. únde ándero rótún íó síben síeten. únde síbene gelicho geuuérbet. Pe díune gát óuh ándero órganum. dáz alphabetum níeht fúrder. áne ze síben buóhstaben dien érísten. A B C D E F G. Tero sibeno sint fiere. ih meino. B C D E. allero sango uzlaza etc. „Man wisse also, daß im Gesang nur sieben verschiedene Töne sind, welche Virgil septem discrimina vocum nennt; der achte ist mit dem ersten einerley. Daher finden sich auch auf „den Lyren und Psaltern nur sieben Saiten von gleicher Beschaffenheit. In diesen und andern Instrumenten steigt das Alphabet nicht weiter, als auf die sieben ersten Buchstaben A B C D E F G. „Unter diesen sieben sind vier, in welchen alle Gesänge endigen, nehmlich: B C D E" etc.

Dieser **Notker** hat auch die Psalmen Davids und andere biblische Gesänge in eben diese Altdeutsche Sprache übersetzt, die in Schilters Thesaurus abgedruckt sind. Er starb 1022.

81) Nicolai erzählt im zweyten Bande seiner Reisen, daß er in der Abtey St. Emmeran zu Regensburg ein Mspt von Notker aus dem zehnten Jahrhundert gesehen habe, worin Hymnen mit Bezeichnung der Melodien enthalten waren. Es ist Schade, daß dieser aufmerksame Forscher nicht Näheres über die Beschaffenheit der Noten sagt, als daß der Pat. Cölestin, der damalige Musikdirector des Stifts einen von den Notkerschen Hymnen dechiffrirt habe, und daß die Harmonie zwar vierstimmig sey, aber auf eine seltsame Art in lauter Quarten und Quinten fortschreite. Dieß war die Harmonie jener Zeiten schon von Hucbald an bis lange nach Guido, wie wir in der Folge sehen werden.

§. 55.

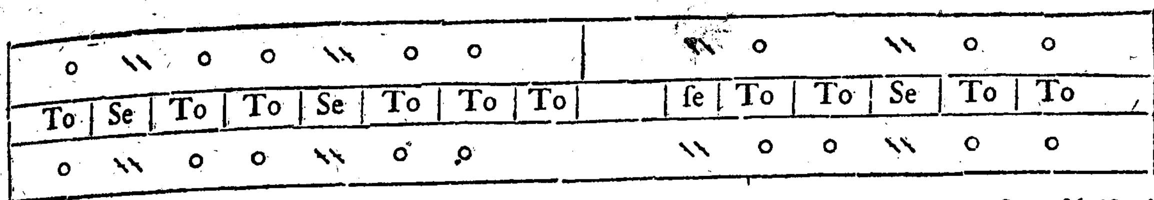
Einer der merkwürdigsten musikalischen Schriftsteller des zehnten Jahrhunderts ist Hucbald aus St. Amand in Flandern gewesen. Man findet seinen Namen auch Hubald, Hugbald, Ubald, und sogar nach einer in der königl. Bibliothek in Paris befindlichen Handschrift *Uchubaldus* geschrieben. Er war ein Mönch des Benediktiner-Ordens, und wurde, wie schon §. 50 angeführt worden, n bst dem **Remigius** von dem Erzbischoff **Fulco** nach Rheims berufen, um daselbst das Schulwesen in bessere Aufnahme bringen zu helfen. Dieß geschah nach **Mabillon** (Annal. Ord. S. B. Tom. IV. p. 79.) im Anfang des zehnten Jahrhunderts.

Ueber seine vorzüglichen Kenntnisse in der Musik sind alle Zeugnisse übereinstimmend. **Sigebert**, nachdem er erst erzählt hat, was **Hucbald** in anderen Wissenschaften geleistet habe, setzt zuletzt hinzu: „et quia in arte musica praepollebat, cantus multorum sanctorum dulci et regulari modulatione composuit. Scripsit librum de arte musica, sic contemperans chordas Monochordi litteris alphabeti, ut possit quis per eas sine magisterio alterius discere ignotum sibi cantum.“ Eben so reden die Verfasser der *Histoire litt. de la France* (Tom. VI.) und **le Beuf** (Divers ecrits, Tom. II. pag. 98.) von ihm.

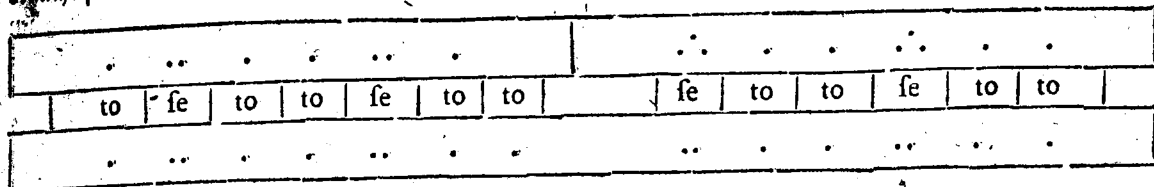
Letzterer macht am angezeigten Ort die Bemerkung, daß man sich zu **Hucbalds** Zeiten noch keines bequemern Mittels zur Erlernung der Musik zu bedienen gewußt habe, als des Monochords. **Hucbald** habe aber zuerst das Geheimniß gefunden, die verschiedenen Abtheilungen oder Tasten dieses Instruments so mit den Buchstaben des Alphabets zu bezeichnen, daß jemand ohne Hülfe eines andern sogleich eine Melodie darnach lernen konnte. Außer dieser Einrichtung des Monochords hat **Hucbald** auch eine neue Art von Zeichen für die in einer Octave enthaltenen Töne erfunden, die aber nicht allgemein angenommen, und wahrscheinlich hauptsächlich durch die später aufgekommene Notation des **Guido** wieder verdrängt worden sind. Zu diesem kommt noch seine so genannte **Organization**, wovon er uns unter allen musikalischen Schriftstellern des Mittelalters zuerst einen Begriff gegeben hat. Am besten werden wir aber seine musikalischen Verdienste aus seinen eigenen Schriften kennen lernen, die nun, nachdem sie lange in Bibliotheken verborgen gelegen, und nur wenigen bekannt werden konnten, in der Gerbertschen Sammlung (B. I. S. 103—229.) unter dem Titel: *Ubaldi* seu *Hucbaldi* Monachi Elnonensis *Opuscula de Musica*, abgedruckt sind.

Das erste Wort führt den Titel: *Liber Ubaldi peritissimi Musici, de harmonica institutione*, nach einer Handschrift aus der Straßburgischen Stadtbibliothek, mit einer andern aus der Bibliothek zu Cesena verglichen. Der darin enthaltene Unterricht betrifft hauptsächlich die Lehre von den Intervallen, Consonanzen, oder von allem, was dazu gehört, um die in einem Gesang vorkommenden einzelnen Töne richtig von einander unterscheiden zu lernen, und zu wissen, was ein Einklang, eine Secunde, Terz, ein großer und kleiner halber Ton rc. ist. Der Verf. ist hierin meistens dem **Boethius** und **Martianus Capella** gefolgt, deren Abtheilung des Tonsystems nach Tetrachorden er ebenfalls beybehalten hat.

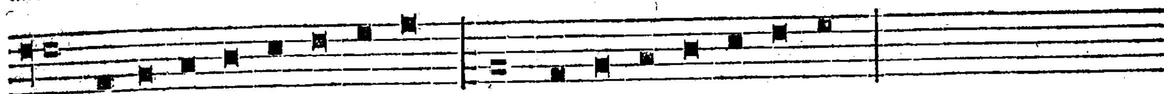
Das merkwürdigste in diesem ersten Werk ist die Notenschrift, welche **Hucbald** von verschiedener Art giebt. Eine derselben bezeichnet die Töne mit bloßen Punkten . ., oder nach anderen Abschriften mit Querstrichen \\ nebst beygefügten To, se etc. wodurch **Tonus** und **Semitonium** angedeutet wird. In dem Gerbertschen Abdruck findet sich folgende Probe derselben:



Der Pater Martini (Storia della Muſ. Tom. I. p. 183.) hat aus einer andern Handſchrift eine Probe derſelben von folgender Beſchaffenheit gegeben, worin ſtatt der Querſtriche Punkte gebraucht ſind.



und die Bedeutung in neueren Noten beygefügt:



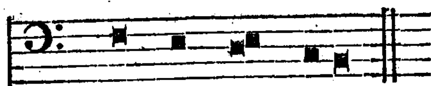
Eine zweyte Art von Notenſchrift, die Hucbald ebenfalls in dieſem erſten Traktat vorſchlägt, beſteht aus einer Gattung von Zeichen, die über die Sylben geſchrieben werden, auf folgende Weiſe:

A E V I A

und drittens bedient er ſich auch der Notation des Boethius, die ebenfalls aus Buchſtaben beſteht: z. B.

I M P M C F
AL LE LU I A.

Nach der Tabelle, welche Hucbald von der muſikaliſchen Bedeutung dieſer Buchſtaben giebt, würde dieſes Alleluja folgende Töne bekommen:



Al - le - lu - i a.

Denn das I bedeutet Meſe, oder F; das M Lichanos Meſon oder E; das P Parypatemeſon, oder D; das C Hypatemeſon, oder C; und das F Lichanos Hypaton, oder unſer B. Man ſieht leicht, daß dieſe drey Arten von Notation noch ſehr unvollkommen ſind, und durchaus nur beym Choralgeſang anwendbar ſeyn können. Auch wendet ſie Hucbald ſelbſt auf keine andere Art von Muſik an, ſondern bedient ſich ihrer bloß zu ſolchen Kirchenmelodien, die zu ſeiner Zeit allgemein bekannt waren, und nennt gewöhnlich nur die Anfangsworte derſelben, z. B.

I m I m p m i p c f
Erunt primi noviſſimi.

E-runt primi no-vis-si-mi.

Nach dieser Erklärung folgt eine geschwinde und richtige Abtheilung des Monochords im diatonischen Klanggeschlecht (cita et vera divisio Monochordi in diatonico genere) wiederum nach Griechischer und Römischer Art, nebst einer großen Tabelle, worauf aber auch das chromatische und enharmonische Geschlecht angegeben ist.

Ein zweyter Traktat, welcher dem obigen sogleich unter dem Titel: *Alia Musica*, aus eben den Handschriften beygefügt ist, handelt wiederum von den Verhältnissen der Töne, von den Intervallen, Tonarten ꝛc. Der Tropen oder Tonarten werden 8 angenommen, und der Ordnung nach erklärt. Die sieben verschiedenen Octaven-Gattungen werden richtig nach derLage des halben Tons unterschieden. Sodann folgt ein Kapitel von dem Maß der Orgelpfeifen (de mensuris organicarum fistularum) und vom Gewicht der Cymbeln (de Cymbalorum ponderibus). Von den Tropen und Moden war zwar schon im Anfang gehandelt; hier aber wird die Lehre de modis wiederholt, welchen die Griechischen Namen: Annaneane, Nananeagies, Agianneagies, Nenoteanes, Noeagis, Nennoteneagis, Anaietanenagis, Aianneagies etc. beygelegt werden. Den Beschluß dieses Werks macht ein Kapitel de quinque Symphoniis, tribus simplicibus, et tribus compositis, worunter Intervallen zu verstehen sind. — Es ist zwar ungewiß ob dieß zweyte Werk dem Hucbald wirklich gehöre; Gerbert hat es aber mit abdrucken lassen, weil er am Schlusse desselben fand: Explicit Musica Ubaldi.

Ein drittes Werk führt den Titel: *Hugbaldi Monachi Elnonensis Musica enchiriadis*, und besteht aus 19 Kapiteln, meistens von merkwürdigem Inhalt, die mit einigen Anmerkungen begleitet hier verzeichnet zu werden verdienen. Das erste Kapitel ohne besondere Ueberschrift ist gleichsam eine Einleitung, worin gezeigt wird, daß aus der Verbindung einzelner Töne zuerst Diastemmata, und hernach ganze Tonsysteme gebildet werden, wie aus Buchstaben, Sylben, Wörter und Namen, und zuletzt vollständige Reden entstehen. Die Töne seyen daher das Fundament eines jeden Gesangs. Hierauf wird der Unterschied zwischen Klang und Ton richtig bestimmt, und die Zusammensetzung der Töne nach einer gewissen Ordnung, nehmlich nach Tetrachorden, gelehrt. Zur Bezeichnung dieser Töne und Tonreihen wird wiederum eine neue Art von Notenschrift gelehrt, welche ungemein viele Aehnlichkeit mit derjenigen Notenschrift hat, deren sich die Neugriechen bedienen, und von welcher schon im ersten Bande dieser Geschichte (S. 445.) gehandelt worden ist. Diese Zeichen sind folgende:

Graves	Finales	Superiores	Excellentes
Γ A B C	D E F G	a b c d	e f g a

die nur viererley Formen haben, aber bald gerade, bald verkehrt, bald aufrecht, bald unterwärts gekehrt, gebraucht werden. Wenn die Reihe der Töne noch höher steigt, so werden die nehmlichen Figuren ebenfalls beybehalten, aber sodann liegend gebraucht; z. B.

b b   c c

so

so, daß im Ganzen achtzehn Zeichen für eben so viele Töne herauskommen.

Im zweyten Kapitel: de Phtongorum figuris, et quae sint octecim, werden sie näher erklärt. Das dritte Kapitel: Vnde dicatur Tetrachordum finalium et caeterorum, wendet sie auf die Final-Töne an, deren vier sind, nehmlich:

D E F G

worin die Melodien aus den vier authentischen und vier plagalischen Tonarten geschlossen werden. Sie heißen auch deßwegen Protos oder Archoos, Deuteros, Tritos und Tetrardos. Die nächsten Kapitel enthalten nähere Bestimmungen und Anwendungen dieser Zeichen nach folgenden Ueberschriften: *Cap. IV.* Quare unum solum Tetrachordum sub finalibus sit, et duo supra. *Cap. V.* Quid distet inter autentos et minores tonos. *Cap. VI.* De proprietatibus sonorum: et quotis locis ab invicem distent ejusdem qualitatis soni. *Cap. VII.* Descriptiunculae de sonorum proprietatibus ad exercendum. (Ist eine Tabelle, mit einer kurzen Beschreibung derselben.) *Cap. VIII.* Quomodo ex quatuor sonorum vi omnes toni producantur. *Cap. IX.* Quid sit inter Phtongos et sonos: inter tonos et epogdoos. Quid etiam toni et modi sive tropi, particulae quoque. Quid diastema et systema. (Ueber das Wort Epogdoos wird folgende Erklärung gegeben: Tonus est spatii legitima magnitudo a sono in sonum, hocque spatium musicorum sonorum, quia in sesquioctava proportione est, Graeco nomine dicitur epogdoos.) *Cap. X.* De Symphoniis. (Wenn Buchstaben ohne Unterschied zusammen gesetzt werden, heißt es hier, so entstehen oft weder Sylben noch Wörter daraus. Eben so können in der Musik nur gewisse Intervallen einen Wohlklang bewirken. Die Erklärung der Symphonie ist folgende: Est autem symphonia vocum disparium inter se junctarum dulcis concentus. Der einfachen und ersten Symphonien sind drey, nehmlich die Quarte, Quinte und Octav.) *Cap. XI.* Quomodo ex simplicibus Symphoniis aliae componuntur. (Solche Symphonien sind die Octave mit der Quinte, die Octave mit der Quarte, und die Doppeloctave, Disdiapason, welche hier auch Disdiplasion genannt wird, weil sie aus zwey männlichen Stimmen in der Octave und aus einer Knabenstimme in der dritten Octave besteht. Die beygefügten Beyspiele brauchen hier nicht angeführt zu werden, weil man sich leicht vorstellen kann, wie eine kleine Melodie in drey verschiedenen Octaven klingen wird.) *Cap. XII.* Item de iisdem symphoniis. (Sind Beyspiele von anderer Art.) *Cap. XIII.* De proprietate Symphoniarum. (Hier bekommt das Wort Symphonie eine andere Bedeutung, nach welcher eigentlich die Diaphonie oder das so genannte Organum darunter verstanden wird. „Nunc id, quod proprie symphoniae dicuntur et sunt (sind Hucbalds Worte), id est, qualiter eaedem voces sese invicem canendo habeant, prosequamur. Haec namque est, quam Diaphoniam cantilenam, vel assuete, organum vocamus. Dicta autem Diaphonia, quod non uniformi canore constet, sed concentu concorditer dissono. Dieß ist zwar allen Symphonien gemein, doch bekommen sie nur den Namen Diaphonie, wenn die Quarte und Quinte dabey gebraucht wird. Besonders für den Gebrauch der Quarte wird hier folgendes Beyspiel gegeben:

Tu pa-tris sem-pi-ter-nus es fi-li-us.

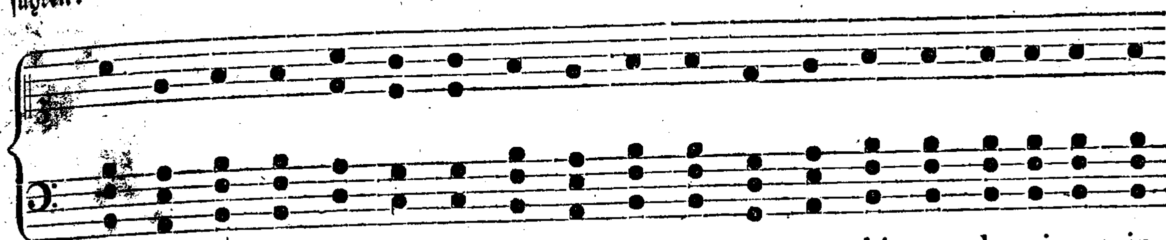
wobey man sich herzlich verwundern muß, daß man so etwas je habe erträglich finden können, so daß Hucbald sogar davon sagt: videbis nasci suavem ex hac sonorum commixtione concentum.) *Cap. XIV.* De acutiore Diaphonia per Diatessaron, ejusque descriptio. (Die Schönheit dieser Diaphonie nimmt immer zu. Hier werden noch zwey Stimmen in der Höhe hinzu gesetzt, wodurch die Schönheit der Harmonie nothwendig verdoppelt werden muß; z. B.

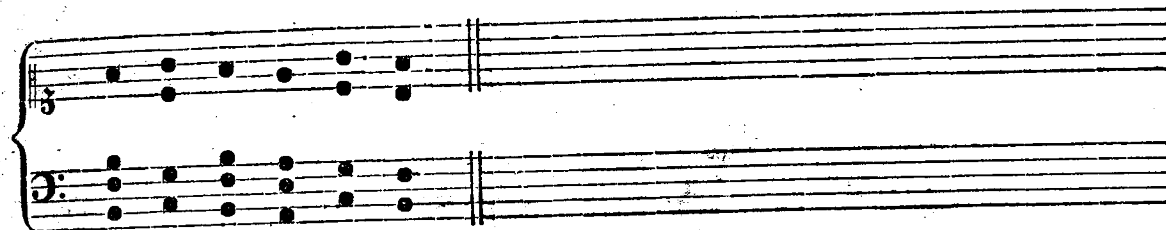
Organ. *Princ.* *Organ.* *Princ.*

Organ. — Princ. — Organ. — Princ. —

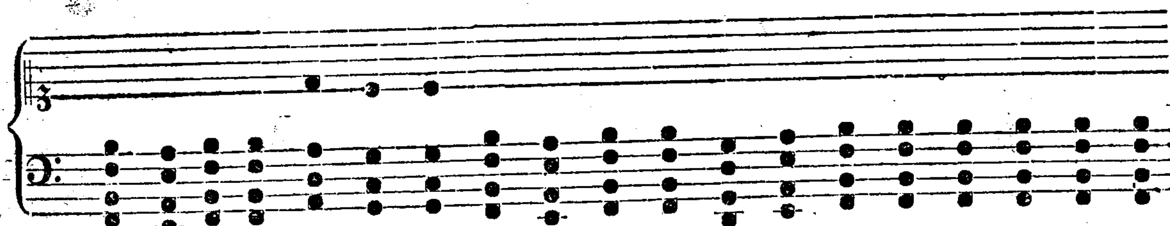
Tu pa-tris sem-pi-ter-nus es fi-li-us.

Die Quarten liegen hier in der Mitte. Uebrigens ist das Beyspiel im Wesentlichen von der Diaphonie in Quinten nicht verschieden, von welcher das folgende *Cap. XV.* unter der Aufschrift: Diaphoniae acutionis descriptio per Diapente, handelt. Da wir die Schreibart des Hucbald schon hinlänglich kennen, so wollen wir das in diesem Kapitel gegebene Beyspiel bloß in neueren Noten anführen:





Nach der genauen Vorschrift des Hucbald sollte die oberste Stimme dieser Melodie in der Tiefe stehen, wodurch die Harmonie noch auffallender wird; z. B.





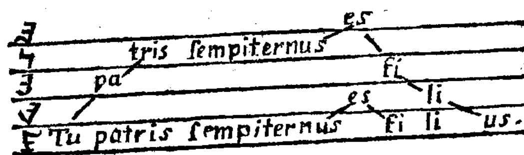
Am Schluß dieses Kapitels sagt Hucbald wiederum, nachdem er die Gründe dieser Harmonie erklärt zu haben glaubt: „Hisque rationibus hae duae symphoniae varias miscent dulcesque cantilenas.

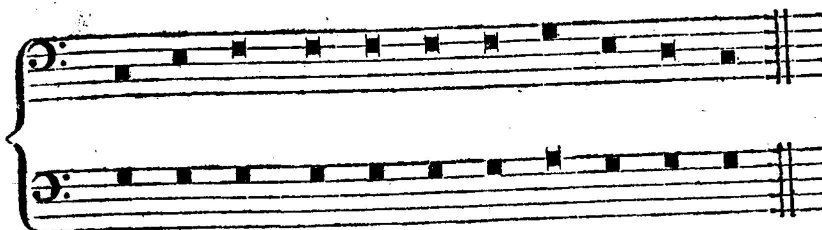
Cap. XVI. Quid de his Ptolemaeum sensisse Boethius narret; de consonantia nempe diapason et diatessaron. *Cap. XVII.* De ordine consonantiarum et inconsonantia. (Hier wagt der Verfasser den Gebrauch einer durchgehenden Secunde und Terz, und schließt zuletzt mit 2 Stimmen im Einklang, z. B.

Rex coe - li Do - mi - ne ma - ris un - di so - ni.

Ty - ta - nis ni - ti - di squa - li - di - que so - li.

Cap. XVIII. Quomodo altiora, modo submissiora loca organum petat. (In diesem Kapitel gestattet der Verf. im Gebrauch des Organum gegen eine Hauptstimme immer größere Freyheit und giebt die Regel, daß während eine Stimme auf einerley Ton bleibe, könne die andere nach Belieben um sie herum spazieren. Unter mehreren gegebenen Beyspielen mag folgendes kleine hinreichen, um die Meinung des Hucbald deutlich zu machen:



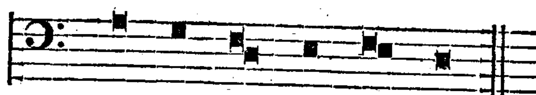


Tu pa-tris sem-pi-ter-nus es fi-li-us.

Dieß nehmliche Beyspiel ist in mehrere Töne transponirt, um dadurch zu zeigen, in welchem Ton ein solches Organum möglich sey.) *Cap. XIX.* Quod in aliquibus rationis hujus profunditas minus sit penetrabilis. (Sind Betrachtungen über die Unmöglichkeit, alles in der Musik zu ergründen oder gehörig zu erklären. Die Verhältnisse der Töne (sagt Hucbald) und den Unterschied der Consonanzen können wir zwar angeben; aber niemand kann sagen, wie es zugeht, daß sie auf unser Gemüth einen so großen Einfluß haben. Bey einigen Dingen können wir die Gründe und Ursachen auffinden, bey den meisten aber sind sie uns verborgen. Es giebt Melodien, die in diesem oder jenem Tone auf gleich gute Art gesungen werden können; andere aber verlieren ihre Eigenschaften, wenn sie transponirt werden. Die wilden Thiere und die Vögel sollen einige Tonarten lieber hören als andere; warum dieß aber so und nicht anders ist, läßt sich nicht erklären. Zuletzt noch der Wunsch, daß das, was wir durch Gottes Güte wissen, zur Ehre des Gebers angewendet werden möge.)

Das vierte Werk des Hucbald führt den Titel: *Scholia Enchiriadis de arte musica*, und ist in Fragen und Antworten zwischen einem Lehrer und Schüler verfaßt. Es befindet sich zwar nicht bey allen Abschriften der Hucbaldischen Werke, gehört ihm aber doch, wie man aus dem Schluß des vorhergehenden Werks, und aus dem Inhalt des gegenwärtigen sehen kann. Hucbald sagt nehmlich am Schluß der Musica Enchiriad., daß Boethius viele Geheimnisse der Musik entdeckt, und mit Hülfe der Zahlen erklärt habe, und daß er im folgenden Werk einen Auszug daraus machen wolle. (Cujus, si Deus annuerit, sequens opusculum aliquod continebit excerptum.) Das Werk ist in drey Theile abgetheilt, deren erster von den allgemeinen Anfangsgründen, der zweyte de Symphoniis, und der dritte von den Verhältnissen der Töne handelt. Beym ersten Theil ist zu bemerken, daß der Verf. die im vorhergehenden Werk gebrauchte Notenschrift überall beybehält, und sich auch der Griechischen Nomen für die Tonarten wieder bedient, wie sie schon vorher angeführt worden sind. Der erste Ton hat folgendes regelmäßige Neuma, auf dessen einzelne Töne die Sylben Noannoeane angewendet werden. z. B.

No an no e a ne



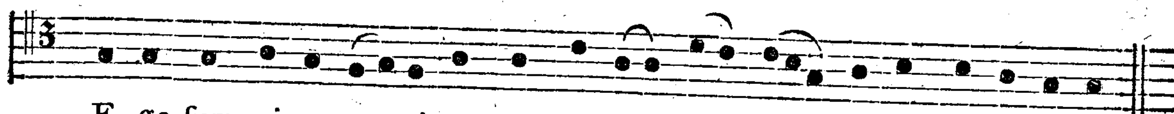
No an no e a - ne.

Dieß Beyspiel transponirt Hucbald fünfmal um einen Ton höher, und sagt, daß auf diese Weise durch die erste Transposition der Deuterus, durch die zweyte der Tritus, durch die dritte der Tetrardus, und durch die vierte der Protus aufs neue entstehe.

Die letzte Frage in diesem ersten Theil betrifft die Beobachtung des Sylbenmaßes im Singen, und heißt: Quid eſt numeroſe canere? Die Antwort auf diese Frage ist: Sic itaque numeroſe eſt canere, longis brevibusque ſonis ratas morulas metiri, nec per loca protrahere magis quam oportet, ſed infra ſcandendi legem vocem continere, ut poſſit melum ea finiri mora, qua cepit. Folgende kurze Melodie wird zur Probe angegeben, und daran gezeigt, wie die Worte scandirt werden müssen: z. B.

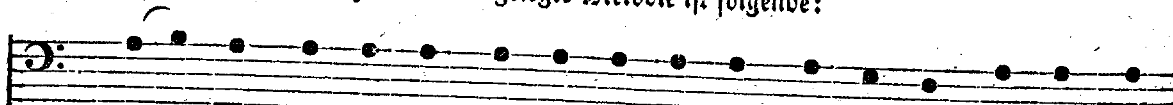
Ego ſum via ve-ritas et vi-ta

Al - le - luja Alleluja.

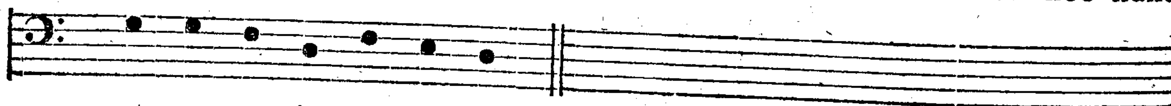


E - go ſum vi - a ve - ri - tas et vi - ta Al - le - lu - ja Al - le - lu - ja.

Der zweyte Theil handelt de Symphoniis. Die Symphonie ist eine angenehme Vermischung einiger Stimmen, deren es drey einfache und drey zusammen gesetzte giebt. Unter die einfachen gehört die Octave, Quinte und Quarte; unter die zusammen gesetzten die Doppeloctave, die Duodecime (Diapason und Diapente) und die Undecime (Diapason und Quarte). Hier kann man sich den vollständigsten Begriff von der Harmonie des Hucbald machen, wenn etwa die bisher angeführten Proben dazu noch nicht hinreichend gewesen seyn sollten. Eine und eben dieselbe Melodie nimmt alle die sechs einfachen und zusammen gesetzten so genannten Symphonien an, so daß man kaum begreifen kann, wie man eine solche Harmonie hat ausstehen können. Wir wollen des Außerordentlichen wegen einige dieser Harmonien in neueren Noten hersetzen, ohne uns um die Hucbaldische Notation weiter zu bekümmern. Die zum Grund gelegte Melodie ist folgende:

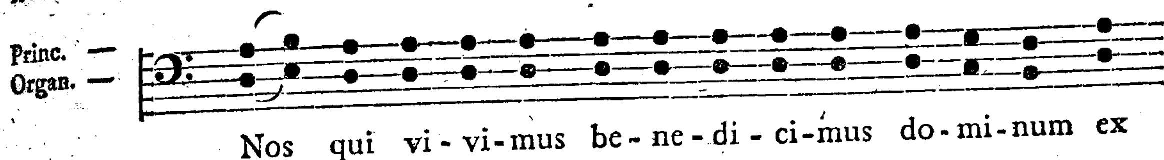


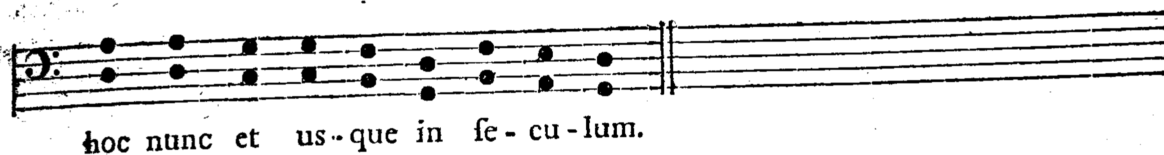
Nos qui vi - vi - mus be - ne - di - ci - mus do - mi - num ex hoc nunc



et us que in ſe - cu - lum.

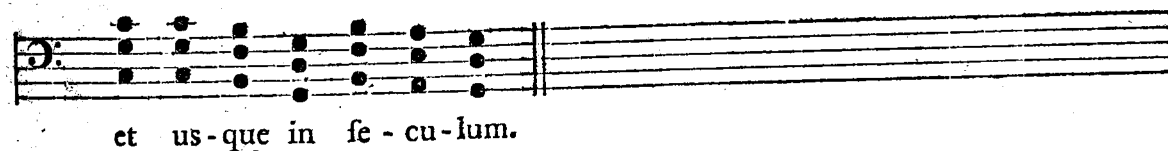
Die erste Symphonie entsteht, wenn diese Melodie in Einklängen, Octaven und Doppeloctaven gesungen wird. Diese nennt Hucbald die leichteste und verständlichste. Wir brauchen sie nicht abzuschreiben, weil sie sich jedermann leicht vorstellen kann. Die zweyte Symphonie entsteht, wenn diese Melodie mit der Quinte von unten begleitet wird, die das so genannte Organum ausmacht; z. B.



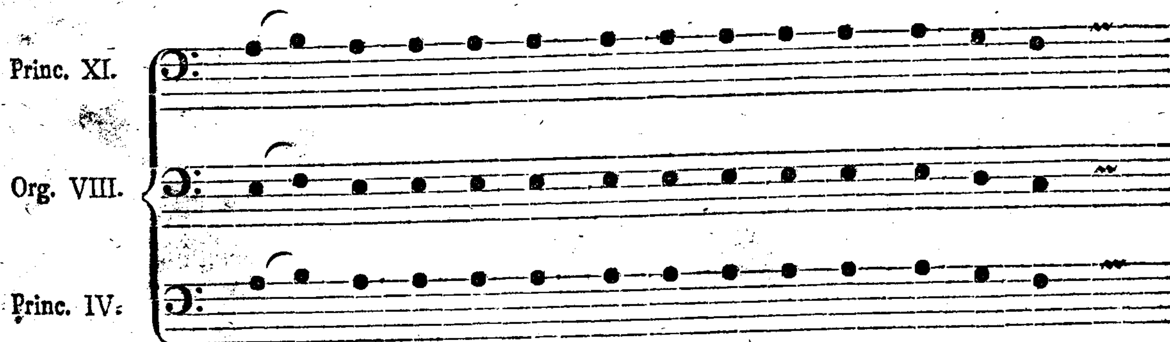


Wenn hier noch eine dritte Stimme hinzu kommen soll, so muß es die höhere Octave vom Organum seyn, so daß die Quinte in der Mitte bleibt, z. B.





Die unterste Stimme ist das Organum, die beyden übrigen die Hauptstimmen in der Quinte und Octave. Eine zweyte Versetzung dieser Symphonie ist, wenn das Organum in die Mitte zwischen die Quarte und Undecime kommt: z. B.



Wenn nach der allgemeinen Regel, welche Hucbald giebt, die oberste Stimme stets von einer Knabenstimme gesungen werden soll, so muß man sich hier die Undecime in unserm ā denken, so daß das Organum die Unterquarte von den beyden andern Stimmen macht. Solcher Versetzungen der Quinte giebt der Verf. übrigens sechs an, die jedoch alle nur in sehr unwesentlichen Dingen verschieden sind, nicht zu gedenken, daß, so bald mehrere als zwey Stimmen zusammen kommen sollen, die Quinten nothwendig zu Quarten und hinwiederum die Quarten zu Quinten folglich genau genommen, alle diese so eingerichteten Harmonien einander gleich werden müssen, man mag ihnen so verschiedene Namen geben, als man will.

Dieß sind nun die ersten Spuren der Harmonie, die noch lange Zeit nach dem Hucbald immer dieselben geblieben sind, wie wir schon beym Guido gesehen haben.

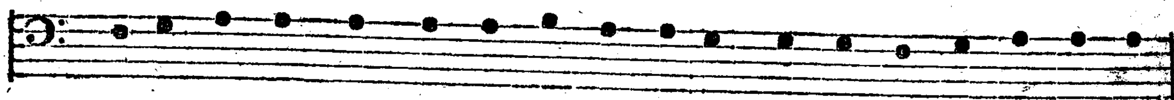
Der dritte Theil beschäftigt sich bloß mit den mathematischen Verhältnissen der Töne, worin der Verf. hauptsächlich dem Boethius folgt.

Nach diesen Scholien folgt ein fünftes Werk, unter dem Titel: Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis. (Sind Uebungen in allen Kirchentönen, wobey nichts zu erinnern ist, als daß die Melodien besser klingen sollten. Zur Probe wollen wir wenigstens eine derselben anführen:

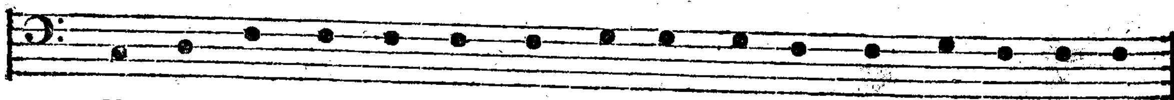
Ego autem sum vermis et non homo, opprobrium hominum. Exsurge Domine

in ira tua, et exaltare. Exsurge Domine Deus meus in praecepto, quod mandasti et

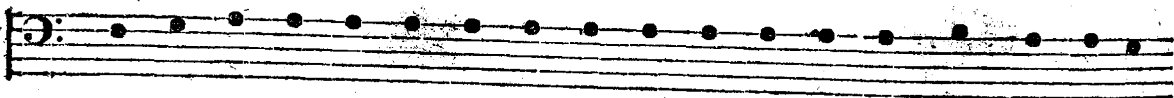
Synagoga. Corripuit me justus in misericordia, et increpavit me, oleum autem



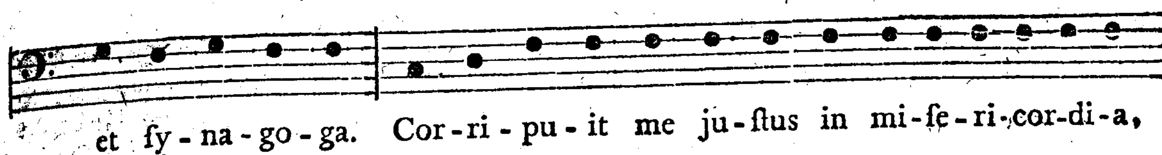
E-go au-tem sum ver-mis et non homo, op-pro-bri-um ho-mi-num.



Ex-sur-ge Do-mi-ne in i-ra tu-a, et ex-al-ta-re.

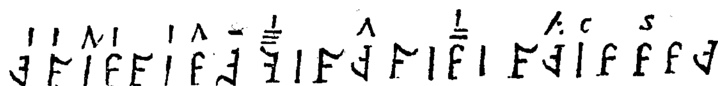


Ex-sur-ge Do-mi-ne De-us me-us in prae-ce-pto, quod man-da-sti





Diese und alle übrigen Melodien, die für die sämmtlichen Kirchentöne hier gegeben werden, sind nichts als Collecen-Gesang, so wie auch die so genannten Symphonien nichts andres waren. Zuletzt wird noch ein Schema der Kirchentöne beygebracht, wobey nicht nur die gewöhnlichen, dem Hucbald eigenen Zeichen, wie wir sie bisher angeführt haben, sondern auch jene, welche §. 52. dem Notker Balbulus zugeschrieben worden sind, gebraucht werden, und zwar so, daß die letztern über die ersten gesetzt sind. Wir geben bloß das Beyspiel des ersten Tons:



mit der Unterschrift: Noanoeane.

Sonst ist von Hucbald noch zu bemerken, daß er auch ein Dichter war, und nach Siegebert (de scriptor. ecclesiast. cap. 107.) ein Gedicht an Carl den Kahlen gerichtet hat, in welchem alle Wörter durch dreyhundert Verse hindurch mit einem C anfangen. Der Anfang dieses Gedichts ist folgender:

Carmine Clarisonae Calvis Cantate Camoenae.

Es ist zu Basel 1561. gedruckt, aber nicht vollständig. Denn diese Ausgabe enthält nur 136 Verse. Hucbald starb 930. ungefähr 90 Jahr alt. Andere geben 937 als sein Todesjahr an; im Kloster St. Amand befindet sich aber seine Grabschrift, wobey 930 angegeben ist. Diese Grabschrift ist folgende:

Dormit in hac tumba simplex sine felle columba,
Doctor, flos, et honos tam Cleri, quam Monachorum,
Hucbaldus, famam cujus per climata mundi
Edita Sanctorum modulamina, gestaque clamant.
Hic *Cirici* membra pretiosa reperta Nivernis,
Nostris invexit oris, scripsitque triumphum.
(s. *Fabricii* Bibl. Lat. med. et inf. aetatis.)

§. 56.

Regino war von Geburt ein Deutscher, aus dem Orden der Benediktiner, und lebte gegen das Ende des neunten und den Anfang des zehnten Jahrhunderts im Kloster Prüm im Trierischen. Ums Jahr 892 wurde er Abt seines Klosters, wie er in seiner Chronik selbst sagt: „Per id tempus Farabertus Abbas Prumiensis coenobii pastoralem curam sua sponte per concessionem Regis deposuit, et ego quamvis indignus secundum regularem auctoritatem per electionem Fratrum in regi-

mine successi." Er war ein Mann von vielen Kenntnissen und Tugenden. So wie aber solche Eigenschaften, wenn sie erkannt und belohnt werden, fast immer den Neid Anderer gegen sich erregen, so fehlte es auch dem Regino nicht an Neidern. Besonders trieb es ein Mönch Richerius so weit, daß Regino seiner Stelle wieder entsetzt wurde. Dieß geschah 892, wie er in seiner Chronik selbst erzählt: In regimine coenobii non diu immoratus sum aemulis contra me agentibus, sed Richarium Fratrem Gerhardi et Marfridi invidiosum mei negotii successorem sustinui. Er ertrug dieß mit Geduld, brachte den Rest seiner Tage in dem Kloster St. Maximini in der Vorstadt zu Trier zu, und von den Sorgen der Aufsicht über sein Kloster befreyt, wandte er nun desto mehr Fleiß auf die Erweiterung seiner Kenntnisse und auf Schriften. Er starb ungefähr ums Jahr 909 mit dem Ruhm des gelehrtesten und frömmsten Mannes seiner Zeit.

Außer einer Chronik, die bis 908 reicht, und in *Pistorii* SS. rer. Germ. T. I. zu finden ist, und außer dem Werke: de disciplina ecclesiastica veterum, praesertim Germanorum, welches Hildebrand (1659) und Baluzius (1671) haben drucken lassen, hat man auch ein musikalisches Werk von ihm aufgefunden, welches erst im Anfang des jetzigen Jahrhunderts bekannt geworden zu seyn scheint. Die erste Nachricht davon gab der ehmalige Rector zu Minden, **Joh. Ludw. Bünemann**, der es aus der Mastrichtischen Auction erstanden hatte. Den besten Begriff werden seine eigenen Worte davon geben, die Mattheson in der *Critica mus.* Tom. I. pag. 83. hat abdrucken lassen. In dieser Nachricht heißt es: Codex membranaceus, saeculo *Nono*, ab *ipso Auctore*, Celeberr. *Reginone*, adhuc Presbytero, postea Abbate Prumiensi, scriptus et *inscriptus Rathbodo*, Archiepiscopo Trevirensi NB. Est *unicum exemplar* in toto terrarum orbe: MS. et nunquam editum, immo ob singularem raritatem, ne ulli quidem Vitae Reginonis scriptori memoratum. (Ferunt Ludovicum XIV. regem Galliae, ante plures annos, aliquot millia librarum Gallicarum pretium pro eo obtulisse, sed fato quodam tum in alienas manus venisse, quod num veritati conveniat, nescio.) Praefixa est ipsi operi prolixa et devota epistola ejusdem Reginonis, *de armonica institutione*, ex qua eximia ejus doctrina in variis disciplinis longe plenius et uberius, quam ex ejusdem Chronico et libris de disciplina ecclesiastica, publice exstantibus, cognosci potest. Hanc epistolam, sine opere reliquo, Diecmannus, inscio et invito Domino de Mastricht, clam descripsit, quae res possessorem istius pretiosi operis (ut mihi saepius narravit) perturbavit; acquievit tandem, ubi Diecmannus promisit sancte, se numquam, invito possessore, epistolam editurum. Ipsum opus sistit integram *Musicam sacram*, eamque ad regulas artis emendatissimam, ubique adjunctis ipsis *notis musicis*, antiquitatem, plerisque omnibus incognitam, spirantibus. Potest ex eodem codice doctrina ecclesiae et caeremoniarum eius temporis ex parte cognosci. Examinavi eum cum diversis doctis viris, rei diplomaticae et antiquae scripturae gnaris, quorum nemo unquam de genuina antiquitate scripturae hujus codicis, saeculum IX. referente, dubitavit. Scriptura minuta (quae addo, ut absens aliquis de libro judicare possit) respondet ei minutae scripturae, quam Mabillon de re diplomat. lib. V. f. 363-365. exhibuit. Mich. Praetorius Wittebergae a. 1615. edidit Syntagma musicum, in cujus Tomi primi parte prima, Cap. IV. p. 12. docet: „Joannem Damascenum, Theologum, circa a. 725. una cum Cosma, Majumensi Episcopo, Melodos sive Cantores cognominatos, *eo quod*, inquit, *Melodiis comprehendissent eas cantilenas*, quas Decretum in Ecclesiis Christianorum cani jubet. Canticorum certe canones Joannis et Cosmae hactenus fuerunt incomparabiles. (*Suidas* et *Cedrenus*) Idem Damascenus characteres excogitavit, quibus intervalla ascendendi et descendendi exprimentibus, Psalmodiae cantilena choralis, quae tum in ecclesia locum habebat sola, et scriberetur et caneretur. (*Ioseph. Zarlin.*) Quinam vero et quales hi fuerint characteres, conjecturare difficile, imo impossibile

est. Sane hujusmodi fuisse, qualibus nos nunc communiter utimur, nemo mihi facile persuaserit. Nam nec eos admodum vetustos, nec semper et constanter usurpatos esse, argumentum est vetus quoddam *Missale*, quod exstat (ita scribit Praetorius a. 1615. sed jam non potest ibi inveniri) in illustri Bibliotheca Guelphica, quae est Wolferbuti. Perscriptum id est eleganter et artificiose, in puro et mundo pergameno, *anno*, ut frontispicium libri perhibet, *nongentesimo decimo quinto;* sed quia id ab aliena manu est, conjecturam caperem, *multo etiam ante* scriptum fuisse. Vt vero cuilibet pateat scriptura et characteres libri quales sint, exempla, ad vivum expressa, exhibemus unum atque alterum." *Hucusque Praetorius.* Haec scriptura et characteres musici cum *Reginone* nostro fere conveniunt, quae omnia in adducto auctore possunt considerari. Nuper admodum vir quidam longe doctissimus, Regisque Angliae Minister, post alios censores judicavit, hunc *Reginonis* codicem solum, ob singularem raritatem, sive pretio sive munere magnifico, *ducentorum ducatorum*, sive ut ille dicebat, *centum pondo sterlingicorum* esse dignum.

Als Mattheson hierauf den Wunsch äußerte, das Reginonische Mspt. näher kennen zu lernen, sandte ihm der Rector Bünemann einige Auszüge daraus, die ebenfalls in der *Crit. mus.* T. I. p. 148. sqq. abgedruckt sind. Nachher verkaufte er es an die Leipziger Rathsbibliothek, aus welcher nach und nach mehrere Personen Abschriften davon genommen haben, jedoch immer nur von der Epistel, weil das Uebrige wegen der sonderbaren Art von Noten nicht gut abgeschrieben werden konnte. Aus eben der Ursache ist auch in der Gerbertschen Sammlung nur diese Epistel abgedruckt worden.

In diesem Abdruck führt sie den Titel: *Epistola de harmonica institutione missa ad Rathbodum Archiepiscopum Trevirensem a Reginone Presbytero.* Sie enthält 19 Absätze oder Kapitel mit folgenden Ueberschriften: 1) Occasio ratioque Tonarii huic epistolae subnemi. (Als Ursache wird der verfallene Kirchengesang im Erzbischoffthum Trier angegeben. Regino sagt daher, er habe das Antiphonarium vor sich genommen, und die darin befindlichen Gesänge ihren rechten Tonarten zugeordnet, auch die Divisionen oder Differenzen der Töne, die auf den letzten Sylben der Verse gesungen zu werden pflegen, wieder so hergestellt, wie sie bey den Vorfahren waren, und wie sie den Regeln der Musik nach seyn müssen.) 2) Anomaliae modorum, seu octo tonorum. (Es gebe gewisse Antiphonen, wird hier gesagt, die aus keiner bestimmten Tonart gehen, sondern im Anfang, in der Mitte und am Ende eines andern Tons sind. Diese nennt Regino *antiphonas nothas*, id est degeneres et non-legitimas. Einige Gesänge, deren Melodien von solcher Beschaffenheit sind, werden genannt; man müßte aber die Melodien kennen, um recht zu verstehen, was Regino meint.) 3) Octo toni seu modi musici. (Ist die gewöhnliche Lehre.) 4) Tonus et musica naturalis atque artificialis. (Die natürliche Musik hat vier Haupttöne; die künstliche aber fünf und zwey Semitonia, nehmlich das große und kleine Semitonium. In der natürlichen Musik sind alle Töne vollkommen, und nehmen kein Semitonium, keine Diesin, keine Apotomen rc. an, wie in der künstlichen geschieht. Regino ist hier dem Boethius gefolgt, wie man aus dem Gebrauch der Wörter diesis, apotomen etc. sehen kann, die beym Boethius auf folgende Art erklärt werden: δίεσις est prima tonorum differentia, quae sensibus percipi potest, seu semitonium minus. Ἀποτομή semitonium majus; τριτημόριον tertia pars toni; τεταρτημόριον quarta ejusdem pars.) 5) Musica in motu corporum coelestium. (Hier werden die Gestirne mit gewissen Intervallen verglichen, aus welcher Vergleichung aber nichts zu lernen ist.) 6) Naturalis musica ejusque effectus. (Die Musik der Menschen, (ohne Instrumente) die Harmonie der Sphären, und die Musik der unvernünftigen Thiere, werden als die drey Gattungen der natürlichen Musik angegeben. Ueber die Wirkungen der menschlichen Musik auf das Gemüth wird viel Schönes gesagt.) 7) Musica artificialis primum in instrumentis. (Artificialis musica dicitur, quae arte et ingenio humano excogitata est, et in-

venta, quae in quibusdam consistit instrumentis. Nun folgen die drey Instrumentengattungen, nehmlich das genus tensibile, inflatile und percussibile.) 8) Musica etymon. (Der Verf. leitet das Wort Musik von dem Instrument *Musa* her, weil die Alten dieses allen andern Instrumenten vorgezogen haben. Es ist die Französische Cornemuse, und unser Utriculus oder Dudelsack, Sack-pfeife.) 9) Quid vox, quid sonus? (Vox wird hier für Ton, sonus aber für Klang genommen.) 10) Consonantiae et intervalla. (Consonantia est dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia, oder: consonantia est acuti soni gravisque mixtura, suaviter uniformiterque auribus accidens. Nun kommen die Zahlenverhältnisse der Consonanzen, deren sechs angegeben werden, nehmlich der Numerus epitritus, hemiolius, duplaris, triplaris, quadruplus, und epogdous. Diese werden erklärt, und nun bestimmt, daß es fünf Symphonien oder Consonanzen gebe, nehmlich: die Quarte, die Quinte, die Octave, die Duodecime, und die Doppeloctave. Was nun in den Zahlenverhältnissen ratio sesquitertia genannt wird, heißt in den Tönen eine Quarte; das anderthalb-malige Verhältniß (sesquialtera) eine Quinte; ratio dupla eine Octave; tripla eine Duodecime und quadrupla eine Doppeloctave. Ist übrigens alles nach den Lehrsätzen des Boethius eingerichtet.) 11) Juxta Pythagorae inventum. (Ist die alte, falsche Geschichte von der Erfindung der Tonver-hältnisse nach den Schmiedehämmern.) 12) De septem liberalibus disciplinis. (Die alte ge-wöhnliche Eintheilung.) 13) Chordarum seu intervallorum nomina. (Der Verf. braucht hier die Griechischen Benennungen, und erklärt sie sodann.) 14) Tetrachorda. (Ebenfalls nach Griechi-scher Art.) 15) Et consonantiae quas continent. 16) Consonantiarum nomina et genesis. 17) Toni item et minorum intervallorum. (Alles nach Griechischer Art.) 18) Musici practici et theoretici discrimen. Die Kunst der Musik, wird hier gesagt, sey so groß, und so dunkel, daß sie sich gleichsam der menschlichen Erkenntniß zu entziehen scheine. Es gebe sehr wenige, die die Natur und das wahre Wesen derselben nach richtigen Gründen zu erkennen vermöchten, und wenn sie es auch erkannt hätten, so fehlte ihnen doch die Fähigkeit, es andern deutlich zu machen. Hingegen gebe es sehr viele (wird fortgefahren), die mit den Fingern und der Stimme recht gute Sachen machen kön-nen, aber nicht im Stande sind, sie zu erklären. Hieraus wird im Ganzen geschlossen, quod non ille dicitur musicus, qui eam manibus tantummodo operatur, sed ille veraciter musicus est, qui de musica naturaliter novit disputare, et certis rationibus ejus sensus enodare. Omnis enim ars (fährt der Verf. fort) omnisque disciplina honorabiliorem naturaliter habet rationem, quam arti-ficium, quod manu atque opere artificis exercetur. Multo enim majus est scire, quod quisque faciat, quam facere, quod ab alio discit. (Ist eine eitele Meinung des Regino; denn am Ende ist bey solchen Gegenständen das Können doch immer der Zweck alles Wissens.) Die artifices cor-porales werden daher nicht nach der Musik benannt, sondern nach den Instrumenten, die sie spielen, z. B. Citharoedus von der Cyther, Lyricus von der Lyra, Tibicen von der Tibia ꝛc. Musicus au-tem non ab aliquo instrumento, sed ab ipsa musica nomen accepit. Nachdem der Verf. noch Verschiedenes über diesen Unterschied gesagt hat, faßt er das Resultat in folgende wirklich schöne Stelle zusammen: „Is itaque Musicus est, qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis, sed imperio speculationis assumpsit: Quisquis igitur armonicae institutionis vim atque rationem penitus ignorat, frustra sibi nomen cantoris usurpat, tametsi cantare optime sciat — — Sic non sufficit cantilenis musicis animum oblectari, nisi etiam quali inter se junctae sint sonorum vel vocum proportione, discatur.) 19) Syllabae Nonannoeane etc. (Es wird von diesen Wör-tern gesagt, daß sie nicht erklärt werden können und keine Bedeutung haben, sondern von den Grie-chen nur erfunden worden sind, um die bewundernswürdige Mannigfaltigkeit der Töne dem Ohr und dem Verstand zugleich bemerklich zu machen. — ut per eorum diversos ac dissimiles sonos tono-

tam admiranda varietas aure simul et mente posset comprehendi. Hier wird die Epistel geschlossen.)

Das zur Epistel gehörige Werk unter dem Titel *Tonarius* konnte Gerbert der künstlichen Notenzeichen wegen nicht abgeschrieben erhalten, weßwegen es auch in seiner Sammlung nicht abgedruckt ist. Der Anfang desselben ist: Incipiunt octo toni musicae artis, cum suis differentiis etc. Die Noten, die so schwer abzuschreiben waren, sind übrigens nach den Vergleichungen und Untersuchungen, welche der Rector Bünemann darüber angestellt hat, denjenigen ähnlich, welche in Prätorii Syntag. mus. aus einem Wolfenbüttelschen Missal-Buch abgedruckt sind, und von welchem auch in diesem Werke noch Proben vorkommen werden. In dem Bünemannschen Auszug (s. Matthesons Crit. mus. T. I. p. 149.) wird aus dem Tonario noch folgende Stelle, die sich auf dem 144sten Blatt der Handschrift findet, angeführt: Require in capite presentis codicilli ubique duas antiphonas nonam videlicet et decimam, quas causa parvitatis presens pagina continere nequivit, procul dubio reperias.

§. 57.

S. Odo oder Oddo von Clugny (Cluniacensis), einem Städtchen in Frankreich mit einer Benediktiner-Abtey, wurde zu seiner Zeit für einen sehr guten Musikus und Musikgelehrten gehalten. Der Ungenannte von Mölk sagt von ihm (Cap. 75.): Otto, venerabilis Abbas Cluniacensium, qui monachorum gemma, discipulorum suorum gloria fuit, dialogum satis utilem de musica arte composuit. Seinen Unterricht hat er vom Remigius sowohl in der Musik, als in andern Wissenschaften erhalten, und ist ein Mitschüler des Hucbald gewesen. Er wurde zuerst Canonikus und Archicantor zu St. Martini in Tours, sodann Mönch und zuletzt vom Jahr 927 bis 942 Abt zu Clugny, in welchem letzten Jahre er gestorben und in der Kirche St. Juliani begraben worden ist. Als Mitschüler, Freund und Zeitverwandter des Hucbald, welchen er nur um 12 Jahr überlebte, hat er auch Aehnlichkeit mit demselben in seinen musikalischen Begriffen, so wie in allem, was zur Musik gehört. Seine auf uns gekommene musikalische Schriften sind beym Gerbert abgedruckt, nach folgenden Ueberschriften:

I. *D. Oddonis*, Abbatis, ut videtur, Cluniacensis *Tonarius*. In der Handschrift ist dieser Tonarius mit alten Longobardischen Noten begleitet, die aber nicht abgedruckt werden konnten. Der Unterricht bezieht sich übrigens bloß auf den richtigen Gebrauch der Tonarten mit ihren Differenzen.

II. *D. Oddon's Dialogus de Musica.* Ist nach einer Handschrift aus der königl. Bibliothek zu Paris abgedruckt. Nach dem Prolog wird das Werk Musica Domni Oddonis genannt, ist wahrscheinlich von einem andern compilirt, und hat 18 verschiedene Abtheilungen folgenden Inhalts: 1) De monochordo ejusque usu. (Die Kenntniß des Monochords war bey den ältern Musiklehrern immer das erste, wozu sie ihre Schüler anführten, weil ohne dieses Instrument die Verschiedenheiten der Töne so schwer zu erlernen waren. Der ganze Unterricht ist in Fragen und Antworten abgefaßt. Der Schüler fragt: Quid est Musica? und der Lehrer antwortet: Veraciter canendi scientia, et facilis ad canendi perfectionem via. Hierauf wird gesagt, so wie ein Lehrer den Knaben erst alle Buchstaben in einer Tafel zeigen müsse, so müsse auch ein Musikus den Singschülern alle einzelne Töne der Musik zuerst auf dem Monochord zeigen.) Nun folgt die Beschreibung und 2) unter der Aufschrift et mensura, die Eintheilung des Monochords. 3) De tono et semitonio. 4) De consonantiis. 5) De conjunctionibus vocum. (Ist bloß melodisch zu verstehen, in so fern in einer Melodie die Fortschreitungen in halben und ganzen Tönen, oder in größern Intervallen auf einander folgen. Solcher Fortschreitungen nimmt Oddo sechs im Aufsteigen, und sechs im Absteigen an. Aliae regulares vocum conjunctiones (wird am Schluß dieses Absatzes gesagt) nusquam reperiun-

tur.) 6) Toni et semitonii discretio secundum modos. 7) De limitibus modorum. (Hier werden die Grenzen eines modi zu acht, neun und zehn Tönen angegeben. Die Gründe sind artig. Acht Töne sind dazu nöthig der Octave wegen, oder weil bey den Alten die Cythar acht Töne hatte. Neun Töne sind nöthig, um zwey Quinten über einander haben zu können; zehn aber des Davidischen Psalterii wegen, welches zehn Saiten hatte.) 8) Quid sit modus, unde dignoscatur quisque, distinguaturve? (Tonus oder Modus ist eine Regel, welche eine jede Melodie nach ihrem Ende beurtheilt. Der Anfang einer jeden Melodie muß nach den sechs Consonanzen dem Ende derselben entsprechen. Kein Ton kann einen Gesang anfangen, wenn er nicht entweder selbst Final-Ton oder mit ihm durch irgend eine von den sechs Consonanzen verwandt ist. Distinctiones heißen solche Stellen, in welchen der Gesang Ruhepunkte macht, oder abgetheilt wird. Sie müssen auf eben den Tönen endigen, in welchen der Gesang eines gewissen Modi angefangen werden kann. Man sieht, daß unter diesen Distinctionen genau genommen nichts als eine Art von Einschnitten verstanden wird. Der Verf. führt zur Probe eine Antiphone an, worin jeder Absatz im Text eine Distinction genannt wird, z. B. Tribus miraculis; (erste Distinction) ornatum diem sanctum colimus; (zweyte Distinction) Hodie stella magos duxit ad praesepium; (dritte Distinction) Hodie vinum ex aqua factum est ad nuptias; (vierte Distinction.) Hodie a Johanne Christus baptizari voluit; (letzte Distinction.) In musikalischer Rücksicht heißen also Distinctiones nichts andres, als daß beym Anfang eines jeden dieser Absätze nicht aus der einmal angenommenen Tonart gewichen werden soll.) 9) De elevatione et depositione modorum. (Heißt nichts andres, als wie weit in jedem Modo über und unter den Grund- oder Final-Ton gegangen werden soll.) 10) Octo modi. 11) Primi modi formula. 12) Secundi modi formula. 13) Tertii modi formula. 14) 15) 16) 17) 18) Quarti, quinti, sexti, septimi et octavi modi formula. (Sind sammt und sonders unsere gewöhnlichen Tonleitern. Der erste modus geht vom C — c und einen Ton darüber; der zweyte vom G — g und zwey Töne darüber; der dritte vom D — d und einen Ton darüber rc.)

Auf diesen Dialog folgt sogleich ein anderes Werkchen, welches gewisser Maßen am Schluß des vorhergehenden durch den Schüler in folgenden Worten angekündigt ist: Age ergo, obsecro, et de modis, quae sequuntur, edicito. Man erkennt hieraus zugleich den hauptsächlichsten Inhalt desselben. In dem Leipziger Mspt. wird es dem **Berno** zugeschrieben; in den meisten andern aber dem **Oddo**. Da nun der Inhalt mit der eben erwähnten Ankündigung übereinstimmt, so wird es durch diese Umstände zusammen genommen wenigstens sehr wahrscheinlich, daß es dem **Oddo** und keinem andern Verf. gehören müsse.

III. *Regulae Domni Oddonis de Rhythmimachia.* Handelt bloß von den Proportionen und Tonverhältnissen.

IV. *Regulae Domni Oddonis super abacum.* Enthält gar nichts musikalisches, und sollte eigentlich in einer Sammlung musikalischer Schriften nicht stehen.

V. *Ejusdem Oddonis Quomodo organistrum construatur*, und *de fistulis.* Nimmt zusammen nur eine halbe Seite ein, und enthält nichts weiter, als das, was von **Notker** über eben diesen Gegenstand schon gesagt ist.

Uebrigens verdient hier noch bemerkt zu werden, daß die musikalischen Schriften des **Oddo** auch dem **Guido** bekannt waren, wie man aus dessen Epistel an Michael sehen kann, wo es gegen das Ende heißt: Librum quoque enchiridion, quem reverendissimus *Oddo* abbas luculentissime composuit etc. Hierunter ist wahrscheinlich der Dialogus de Musica zu verstehen.

§. 58.

Adelbold, ein geborner Friesländer, hatte es im Kriege bis zum General gebracht, wurde aber hernach Canonicus zu Lobies im Gebiete von Lüttich, und im Jahr 1008. der neunzehnte Bischoff zu Utrecht, auch Canzler beym Kaiser Heinrich II. Er war nebst dem Remigius, Hucbald und Oddo in der Schule des Heriger zu Lobies erzogen, und hatte sich daselbst eben so wie seine Mitschüler musikalische Kenntnisse erworben, von welchen er in einem kleinen Traktat ein Zeugniß ablegte. In der Gerbertschen Sammlung ist er unter dem Titel: *Adelboldi Musica* nach einer Handschrift aus Tegernsee abgedruckt. Er besteht aus folgenden zwey Abtheilungen: Quemadmodum indubitanter musicae consonantiae judicari possint, und Monochordi Notarum per tria genera partitio, woraus man die Beschaffenheit des Inhalts hinlänglich erkennen kann. Die Zuschrift ist an den Papst Sylvester gerichtet, welcher von 999 bis 1003 regierte, und selbst große musikalische Kenntnisse nach dem Geist seines Zeitalters besaß. Adelbold starb 1027.

§. 59.

Bernelini cita et vera divisio Monochordi in diatonico genere ist ebenfalls in der Gerbertschen Sammlung abgedruckt, und scheint in den Zeitraum zwischen Gregorius und Guido von Arezzo zu gehören, weil sich das Werk in dem Codex der Königin Christina von Schweden, nun in der Vatikanischen Bibliothek, neben den Werken des Papsts Sylvester und Adelbolds befindet. Von den Lebensumständen des Bernelin findet man fast keine Nachrichten, als die wenigen, die uns die Verfasser der Hist. litt. de la France (Tom. VI. p. 579.) geben, worin aber nichts weiter enthalten ist, als daß er ein geborner Franzos seyn könne, und für einen Schüler Gerberts, nachherigen Papstes Sylvester gehalten werde.

§. 60.

Außer den bisher angezeigten musikalischen Werken, deren Verfasser namentlich bekannt sind, hat Gerbert in seiner Sammlung auch noch einige anonymische abdrucken lassen, die sich unter den Handschriften der Abtey St. Blasien gefunden haben, und in diesen Zeitraum zu gehören scheinen. Es sind ihrer drey mit folgenden Ueberschriften:

Anonymi I. Musica. Mit acht Abtheilungen folgenden Inhalts: 1) Triplicis generis divisio Chordarum in Monochordo. 2) Diatonicum genus. 3) Chromaticum et enharmonicum. 4) Consonantiae nomina. (Sind die Griechischen Benennungen.) 5) Quinque Tetrachorda. 6) Consonantiae. 7) Earum species. 8) Octo cantionum modi.

Anonymi II. Tractatus de Musica. Mit dem vorhergehenden Werk ähnlichen Inhalts.

Anonymi III. Fragmentum musices. Ist nur zwey Seiten lang und mathematischen Inhalts.

Diesen drey Ungenannten sind in der Gerbertschen Sammlung noch beygefügt:

1) *Mensura Monochordi Boetii.* Ex Codice Benedictoburano.
2) *Mensura Guidonis.* Aus eben demselben.
3) *Otkeri Ratisbonensis Monachi aetatis incertae mensura quadripartitae figurae.*

Die beyden letzten waren auch schon in *Petzii* Thesaur. Anecd. Tom. VI. abgedruckt.

§. 61.

Dieß sind indessen die musikalischen Schriftsteller dieses Zeitraums bey weitem noch nicht alle. Die Verfasser der *Hist. litt. de la France*, Fabricius in seiner Bibliotheca Lat. med. et inf. aetat. der Ungenannte von Mölk ꝛc. nennen ihrer noch eine große Anzahl, deren Werke aber entweder nicht

von besonderer Wichtigkeit gewesen seyn mögen, oder durch irgend ein anderes Geschick bis jetzt noch in alten Bibliotheken verborgen geblieben sind. Um der Vollständigkeit willen müssen indessen wenigstens ihre Namen in alphabetischer Ordnung, und das Hauptsächlichste, was die erwähnten Schriftsteller von ihnen berichten, hier angeführt werden.

1) Einen Ungenannten musikalischen Schriftsteller, der einige Jahrhunderte älter als Guido sey, führt Js. Vossius (de poemat. cantu et viribus rhythmi, p. 91.) an, um damit zu beweisen, daß nicht Guido das musikalische System erweitert habe. Die Stelle ist folgende: In concinnanda sua scala (Guido) secutus est harparum et organorum sui temporis exemplum, illa enim viginti ut plurimum instructa tibiis habuisse systemata, docet scriptor aliquot seculis Guidone vetustior. „*Porro numerositas nervorum vel fistularum, ut puta viginti unius aut plurium, non idcirco apponitur, quod soni ultra quindecim aut forte sedecim protendantur, sed ipsi iidem qui sunt inferius repetuntur, et hoc pro varietate modorum.*“

2) Abbo, ein Benediktiner-Abt zu Fleury, welcher auf einer Reise im Jahr 1003. von seinen Mönchen erstochen wurde, hat eine Sequenz für das Officium des heil. Stephanus komponirt. Er hatte die Musik von einem ungenannten Geistlichen für vieles Geld um seiner Neider willen heimlich gelernt. Nachher nahm er aber selbst Schüler an. S. le Beufs divers ecrits T. II. p. 102.

3) *Alpharabius*, ein Arabischer Philosoph aus dem zehnten Jahrhundert, schrieb auch ein Werk über Musik, unter dem Titel: *Abi Nasser Mohamed Ben Mohamed Alpharabi Musices elementa, adjectis notis musicis et instrumentorum figuris plus triginta.* CMVI. welches noch im Escurial aufbewahrt wird. Von Georg Valla und Vincentius Bellovac. wird es fleißig citirt. Beyde müssen es also gekannt haben. Alpharabius wurde 954 auf seiner Rückreise von Mecca in einem Walde von Räubern ermordet.

4) Bertrand, ein Mönch von Charroux in Poitou, hat ein Gedicht über die Musik hinterlassen, worin sich außer der Beschreibung des Gesangs der Vögel noch mehrere merkwürdige Stellen finden. Es findet sich auf der königl. Bibliothek zu Paris, Nr. 3976. 2. le Beuf hat es gesehen, und giebt (divers ecrits, T. II. p. 99.) eine Stelle daraus, aus welcher man sehen kann, daß zur Zeit des Dichters die musikalische Schreibekunst noch in schlechter Verfassung war. Er sagt von der Musik: „Que c'etoit une science difficile, et qu' à moins que le sons ne fussent appris de memoire, „ils perissoient, parce qu' on ne pouvoit pas les ecrire.“

5) *Fucraldus* Musicus multam Musicae artis notitiam habuit, qui et librum de Musica scripsit. (Anonym. Mellic. 107.) Das Zeitalter Fucralds ist ungewiß.

6) Gerbert, nachher Sylvester, zweyter Papst dieses Namens, wurde im zehnten Jahrhundert für einen vorzüglich gelehrten Mann gehalten. Er war zuerst ein Mönch zu Aurillac, in der Provinz Auvergne, Benediktiner-Ordens. Wurde sodann Scholasticus zu Orleans, Lehrer des Kaisers Otto III. und Roberts, Königs von Frankreich, Abt und Bischoffs zu Rheims, Erzbischoff zu Ravenna, und endlich Papst Sylvester II. von 999 bis 1003. Von seinen musikalischen und übrigen Wissenschaften geben die Verf. der Hist. litter. de la France folgende Nachrichten: den größten Fleiß wandte er auf die Mathematik, und sah nach Plato die Arithmetik und Geometrie als die zwey Hände eines Mathematikers an. Indessen entfernte er sich doch darin vom Plato, daß er der Musik nach der Arithmetik den nächsten Rang gab. (Hätte er die Musik noch besser verstanden, so würde er ihr wahrscheinlich den Rang noch vor der Arithmetik gegeben haben.) In der Bibliothek des John Selden soll ehedem ein Manuscript befindlich gewesen seyn, worin außer der Musik und Arithmetik des Boethius und andern Schriften, auch eine Abhandlung von Gerbert mit einer Präfation unter dem Titel: *Gerberti Theorica cum prologo in eamdem*, befindlich gewesen seyn soll.

Ob er nun gleich die Musik als die zweyte Hand des Mathematikers betrachtete, so weiß man nun noch nicht genau, wie weit er es darin gebracht haben mag, da uns nichts von seinen Schriften darüber übrig geblieben ist, was ihm mit Gewißheit zugeschrieben werden kann. Er muß nach Art seines Zeitalters indessen weit darin gewesen seyn, weil ihm die Schriftsteller bis zum zwölften Jahrhundert noch den Beynamen **Musicus** geben, und weil er sich auch selbst in einem seiner Briefe, die beym **du Chesne** (Hist. Francor. SS. Tom. II. p. 789 sqq.) abgedruckt sind, erbietet, den Wißbegierigen sowohl von der Musik, als von der Kunst des Orgelbaues alles zu entdecken, was er davon weiß. Die erwähnte Stelle findet sich im 92sten Briefe der Sammlung, der an einen Mönch Bernard geschrieben ist, und heißt: Ergo si quisquam vestrum cura talium rerum permovetur, et in Musica perdiscenda, et in his quae fiunt ex organis, quod per me adimplere nequeo, si cognovero certum velle domini Abbatis Raimundi, cui omnia debeo, per Constantium Floriacensem supplere curabo.

Auch findet sich in der Rawlinsonschen Manuscripten-Sammlung zu Oxford ein Gedicht mit dem Titel: *Ars musica*, welches **Burney** dem **Gerbert** zuschreiben will. Der Anfang desselben ist:

Ars est jam utilissima,
A Philosophis composita;
Ars est vocata Musica,
Cantus totius domina;
Sine qua nec differentia
Est vocum, vel concordia.

Kurz nach diesem Anfang folgt eine Stelle, die einen neuen Beweis abgeben kann, daß **Guido** das Gamma nicht zuerst der musikalischen Scala vorgesetzt habe:

Gamma in primis posita
Quibusdam est incognita,
Nam Γ Graecum nomine
Non invenitur in ABC.

Er handelt ferner de Symphonia facienda, de organis, de tintinnabulis etc. und eines der Kapitel hat die Ueberschrift: Constantino suo Gerbertus scholasticus. Da nun **Gerbert** in dem schon angeführten Briefe diesen **Constantinus** oder **Constantius** besonders rühmt, und ihn nobilem, Scholasticum eruditum, sibique in amicitia conjunctissimum nennt, so könnte die Vermuthung **Burneys** wohl gegründet seyn.

Die Orgel nach damaliger Art soll er nicht nur gut zu spielen, sondern auch gut zu verfertigen gewußt haben. In der Verfertigung derselben soll er aber am glücklichsten gewesen seyn. Wilh. von **Malmesbury** hat viele abgeschmackte Fabeln von ihm erzählt; was aber die Bewunderung betrifft, die er für seine hydraulischen Orgeln bezeigt, und womit er von seinem Geheimniß redet, wie er den nöthigen Wind hineingebracht, und sie vermittelst heißen Wassers klingend gemacht hat, darin könnte er wohl Recht haben. Diese Bewunderung, womit **Malmesbury** und andere nach ihm von diesem Geheimniß sprechen, läßt schließen, daß es vor den Zeiten **Gerberts** unbekannt gewesen seyn muß. Man kann ihn also, sagen die genannten Verfasser, als den Erfinder desselben ansehen, ob er gleich die Idee dazu aus dem **Vitruv** genommen haben mag. Dennoch muß die Kunst nicht sehr groß gewesen seyn, weil man sie in der Folge wieder aufgegeben, und etwas Besseres gefunden zu haben geglaubt hat. Die später erfundenen, oder nur zu **Gerberts** Zeiten noch nicht allgemein bekannten Blasebälge waren unstreitig bequemer, und weil sie einer beständigen Verbesserung fähig waren, auch dauerhafter.

Uebrigens war die Art von Kenntnissen, welche Gerbert besaß, so selten in seinem Zeitalter, daß er deßwegen von einigen seiner Zeitverwandten für einen Schwarzkünstler gehalten wurde. Mosheim (in der *Hist. eccl.* Vol. II. p. 199.) behauptet, Gerbert habe seine meisten Kenntnisse von den Arabern erlernt.

7) *Gunzon*, ein Grammatikus. Die Verff. der Hist. litt. de la Fr. sagen von ihm: Il n'oublie pas la Musique, dont il fait un fort bel eloge en peu de mots. In welchem Werke er aber dieß thut, wird nicht angeführt.

8) Herderich, ein Mönch von Hirsau, und Zeitverwandter des Wigerich, schrieb ebenfalls über Musik.

9) Heribert, Scholasticus zu Epternach im Luxenburgischen ums Jahr 952. hat nach den Verff. der Hist. litt. de la Fr. einen Traité de la mesure du Monocorde geschrieben.

10) Hildemann, Erzbischoff zu Sens, schrieb ein Werk von der Musik, welches Trithemius *pulchrum libellum* nennt.

11) Johann, Archicantor aus Rom, eben derselbe, welcher vom Papst Agatho nach England geschickt wurde, um daselbst den Kirchengesang zu verbessern, wie §. 4. erzählt worden ist, soll auch ein Werk *de modulandi ac legendi ritu* hinterlassen haben, welches vielleicht noch in einer Englischen Bibliothek aufbewahrt wird. s. *Balei* Catal. de SS. Britann. Cent. 12.

12) Marquard, Scholasticus in der Abtey Epternach im Luxenburgischen, hat ein besonderes Werk über Musik im Geschmack des Aurelian, Remigius ꝛc. geschrieben, das heißt: er hat den Boethius commentirt. Diejenigen, welche es gesehen haben, nennen es insigne opus. Der Verf. hat es dem König von Frankreich Ludwig Ultramar. zugeschrieben.

13) *Meletius*, ein Mönch aus Tiberiopolis in Phrygien, gehört ins neunte oder zehnte Jahrhundert, und hat geschrieben: de Musica ecclesiastica, cum variorum poetarum sacrorum canticis. In dem Verzeichniß der Mediceischen Bibliothek wird der Verfasser genannt: Monachus monasterii S.S. Trinitatus apud Tiberiopolin in Phrygia majore incertae aetatis. Das Mspt. findet sich zu Oxford in der Bibliothek des Jesuiter-Collegiums, und enthält außer den Regeln des Chordienstes eine Sammlung von Gesängen, die zur Zeit des Verfassers in der Griechischen Kirche gebräuchlich waren, mit den in Neu-Griechischen Noten geschriebenen Melodien derselben. Der Griechische Text ist schwarz, die Noten aber sind mit rother Tinte geschrieben. Der Verf. hat unter jeder Melodie den Namen des Componisten angezeigt. Folgende kommen am häufigsten vor: Joannes Lampadarius, Manuel Chrysaphus, Joasaph Kukuzelus, Joannes Kukuzelus, Demetrius Redestes, Joannes Damascenus, Poletikus, Joannes Lascaris, Georgius Stauropulus, Arsenius Monachus, Elias Chrysaphes, Theodulus, Gerisimus, Ageleanus, Anthimus, Xachialus, Clemens Monachus, Agioretes. *Hawkins* Histor. Vol. II. p. 31.

14) *Notker*, ein Mönch aus Regensburg. Pez (Tom. III. Anecdot. P. III. p. 616) führt ein Werk unter dem Titel: *Theorema troporum*, seu *Cribrum Monochordi*, von ihm an, welches in der Bibl. Benedictoburana aufbewahrt wird. Vielleicht ist dieß derjenige Notker, von welchem Nicolai (s. Note 81.) Hymnen aus dem zehnten Jahrhundert gesehen hat, die in der Abtey St. Emmeran aufbewahrt werden.

15) *Osbertus*, ein Benediktinermönch zu Canterbury ums Jahr 1020, hat von der Musik geschrieben. s. *Trithem.* cap. 313. und de illustr. Benedictinis II, 66. Scheint mit dem von Hawkins angezeigten *Osbern* einerley zu seyn, der aber sodann ins Jahr 1074. gehört, und de re musica und de vocum consonantiis geschrieben hat.

16) **Rupertus**, ein Mönch in dem Benediktiner-Kloster St. Albani zu Mainz, starb 911. und schrieb de musica proportione tractatum etc. (s. *Scriptor. rer. Mogunt.* und *Trithem.* Tom. I. p. 76.)

17) **Ruthard**, ein Mönch von Hirsau, hat nach dem Zeugniß des **Trithemius** verschiedene kleine Traktate über die Musik, Geometrie, Arithmetik und die übrigen freyen Künste geschrieben.

18) **Stephanus**, Bischoff zu Lüttich, welcher 920 starb, hat nicht nur verschiedene Cantica und Antiphonen, sondern auch ein Werk über Musik geschrieben. Der Anonymus von Mölk sagt von ihm: Stephanus Musicus, vir peritissimus, qui inter alia libellum praestantissimum de Musica arte composuit. (Cap. 29.) Von seinen Canticis und Antiphonen erzählt **Cave**, daß einige derselben verboten worden sind.

19) *Usuardus*, ein Benediktinermönch zu Fulda, im neunten Jahrhundert, war ein geborner Franzos, und soll ein Schüler Alcuins gewesen seyn. Man hat von ihm ein Martyrologium, welches er auf Befehl **Carls** des Großen geschrieben haben soll. Ist eine Sammlung von Gesängen, die *Jean le Munerat* zuerst 1490, und zum zweyten Mal 1535. mit einer Abhandlung: de moderatione et concordia Grammaticae et Musicae herausgegeben hat. Eine bessere Ausgabe desselben haben die Benediktiner zu Paris 1718. veranstaltet.

20) **Werembert**, ein Mönch von St. Gallen, und Schüler des **Rhabanus Maurus**, aus Chur in Graubünden ums Jahr 862. war unter andern auch in der Musik sehr geübt, und schrieb nach Trithems Zeugniß (T. I. p. 28.) ein Werk von der Musik.

21) *Wigericus*, auch *Vigericus*, Bischoff zu Metz, hat ein Werk über die Musik geschrieben (s. *Trithem.* vir. illust. ord. Ben. c. 259.), worin von der Erfindung, den Regeln und mathematischen Verhältnissen derselben gehandelt wird.

22) *Wolstanus*, ein Englischer Mönch und Vorsänger ums Jahr 980. hat *de tonorum harmonia* geschrieben. s. *Oudinum* Tom. II. p. 500. und *Balei* Cat. SS. Brit. Centur. 2.

§. 62.

Die Composition dieses Zeitalters scheint sich bloß allein auf geistliche Gesänge eingeschränkt zu haben. Wenigstens findet man von andern Gattungen keine Anzeigen. Die Zahl dieser geistlichen Lieder-Componisten aus diesem Zeitraum ist daher sehr groß. **Le Beuf** (sur le Chant ecclesiastique und Divers Ecrits etc. T. II.), **Gerbert** (de musica sacra, T. II. cap. 1.) und einige andere haben uns die Namen einer großen Menge derselben aufbehalten. Da sie aber unmöglich alle von gleicher Bedeutung und Wichtigkeit seyn können, so wird die Anführung der Merkwürdigsten, oder solcher, die sich nach der Meinung ihres Zeitalters durch irgend etwas vor andern ausgezeichnet haben, hier schon hinreichend seyn. Einer der Merkwürdigsten ist

Johannes Damascenus gewesen, den man sowohl seiner Lieder-Composition, als seiner Erfindung neuer Notenzeichen wegen für einen der wichtigsten Verbesserer der Musik im Orient hält. Die gewöhnlichen Nachrichten von ihm, die man in den musikalischen Wörterbüchern und andern litterär-historischen Werken findet, sagen, er sey ein kaiserlicher Schreiber gewesen, und zu Damasco ein Mönch geworden. Die Gewährsleute, die man für diese Nachricht anführt, sind **Suidas** und **Cedrenus**. Allein in den Actis SS. und in Casim. *Oudini* Supplem. ad Scriptor. ecclesiast. wird bewiesen, daß **Johannes** Dam. ein wirklicher Geheimerrath eines Saracenischen Fürsten zu Damasco im Anfang des achten Jahrhunderts war, der ihm aber, weil er einer Verrätherey beschuldigt wurde, die rechte Hand abhauen ließ. Er war indessen unschuldig, hatte aber einen Schüler, der seine Handschrift so genau nachmachen konnte, daß er sie selbst für die seinige erkennen mußte. Da

nun der Schüler diese Geschicklichkeit zum Nachtheil seines Lehrers mißbrauchte, so kam es so weit, daß dem Johann von Damasco obiges Urtheil gefällt wurde. Er begab sich nach dem Verlust seiner Hand in ein Kloster zu Jerusalem, und wandte daselbst vorzüglichen Fleiß auf die Musik.

Seiner Melodien wegen wurde er von seinen Zeitverwandten vorzugsweise nur *Melodes* genannt, wie **Cedrenus** (in Compendio histor. ad an. X. *Leonis* Isauri) berichtet. In den Actis SS. heißt es von ihm: Suavi *Joannes* terram ubi implevit sono. Pergit novos daturus in coelis modos. An andern Orten wird er genannt Hymnologorum princeps, spiritualium cantionum suave spirans organum, divina ac blandisona lyra, intellectualis hymnorum tibia, multivocalis cicada, arguta luscinia, *Joannes* sapientissimus, cantus suos divinitus inspiratos proponit fidelibus, piasque mentes spiritali gaudio perfundit. Nach so vielen Lobsprüchen läßt sich vermuthen, daß Johannes Damascen. in der Lieder-Composition für die Griechische Kirche wirklich viel geleistet haben müsse. Sein Lobredner **Constantinus Acropolita** bestimmt daher auch näher, was er eigentlich gethan habe, in folgenden Worten: „Exornavit ergo primum concinnis suis melodiis praeclaram Salvatoris resurrectionem, idque non simpliciter, sed multifarie, et diversimode inventione variarum cantionum, alternaque earundem inter se mirabiliter connexarum vicissitudine; sed et pro reliquis festis, quibus religiosa plebs congregamur, unum aliquid nobis praeponentes eorum mysteriorum, quae Dominus ac redemptor noster homo factus complevit; et qua par est laetitia exsultantes, plurima, eaque pulcherrima composuit. Deinde etiam Sanctorum memorias splendide honestavit" etc. Von solchen Gesängen sind noch mehrere vorhanden; auch unter den Manuscripten der kaiserl. Bibliothek zu Wien wird eine Sammlung derselben aufbewahrt, von welcher **Lambeck** (Commentar. de Biblioth. Vindobon. Lib. V.) sagt, daß sie mit musikalischen Noten begleitet ist, und daß sich die Melodien derselben über alle acht Kirchentöne erstrecken.

Von der Erfindung neuer Notenzeichen, die dem **Johannes Damascen.** vom **Suidas** und **Cedrenus** zugeschrieben wird, wodurch er das Erlernen neuer Melodien sehr erleichtert haben soll, giebt uns **Zarlino** in seinen Institutionen (Tom. I. Part. IV. Cap. VIII. pag. 395.) folgende Nachricht: Tali cifere da i Greci sono state lasciate da un canto; impero che *Giovan* Damasceno, Dottore santo, ritrovò (come vogliono i moderni) altri caratteri nuovi, i quali accommodò alle cantilene Greche ecclesiastiche di maniera, che non significano le chorde, come facevono i nominati caratteri o cifere; ma demonstrano l'intervallo, che si hà da cantare ascendendo ò discendendo: percioche hanno i suoi caratteri o cifere divise in due parti, onde una parte serve cantando nell' ascendere, e l'altra nel discendere, e per tal modo ogni intervallo cantabile hà la sua cifera, di maniera che quella del tuono è differente da quella del semituono, e quella della terza minore, da quella della maggiore, e così l'altre che ascendono; e sono differenti trà loro etiandio quelle cifere di tuono, di semituono e altri intervalli che discendono, da quelli che ascendono: alle quali tutti s'aggiungono i lor tempi, di modo, che si può ridurre ogni cantilena sotto cotali caratteri o cifere con maggior brevità, di quel che facciamo noi adoperando i nostri; come patrei mostrare in molte miei compositioni nelle quali sono commodati tutti quelli accidenti, che in esse concorrono, sia qual si voglia, secondo che tornano al proposito. Aus dieser Beschreibung sieht man, daß die musikalischen Zeichen des **Johannes** Damasc. nicht für ganze Töne, sondern für ganze Intervallen bestimmt waren, wenn diese Beschaffenheit derselben nicht eine bloße Vermuthung des **Zarlino** ist. Dieß könnte leicht der Fall seyn, da er gar keine Quelle anführt, woraus er hätte erfahren oder wissen können, daß die Notation des Damascenus wirklich so und nicht anders beschaffen war. Uebrigens hält man dafür, daß sie derjenigen ähnlich sey, welche man dem **Regino** zuschreibt und von welcher auch in der Folge dieses Werks Proben werden gegeben werden. Sonst ist noch zu

bemerken, daß man in lateinischen Liedersammlungen vor dem neunten Jahrhundert keine musikalische Noten findet, in den Griechischen aber schon vom achten Jahrhundert an, in welchem Johannes Damascenus gelebt hat. (s. *Gerbert* de cantu et mus. sacra, T. II. pag. 5.) Er starb ums Jahr 750.

Cosmas Hierosolymitanus, auch Hagiopolites genannt, soll der Lehrer des Johannes Damascenus gewesen seyn. Jöcher im Gelehrten-Lexicon erzählt von ihm, er sey von Saracenischen Seeräubern gefangen, und nach Damasco an den Vater des Johannes verkauft worden. Der Vater habe hierauf seinen Sohn von ihm unterrichten lassen. Es hat zwey Cosmas gegeben, die beyde ihrer musikalischen Kenntnisse wegen zu ihrer Zeit sehr berühmt waren, die aber von den Schriftstellern sehr häufig mit einander verwechselt werden. Einer von ihnen wird nebst dem Joh. von Damasco und Theophanes vom Cedrenus (in compend. histor. ad an. X. Leonis Isauri pag. 376.) in folgenden Worten gerühmt: „Hic S. Joannes unacum *Cosma* Mammensi episcopo, et *Theophane* fratre *Theodori* Graphorum episcopi, *melodi* seu cantores sunt cognominati, eo quod melodiis comprehendissent eas cantilenas, quas decretum in ecclesia Christianorum cani jubet." Welcher nun eigentlich der Lehrer des Johannes Dam. und der Vorzüglichste in der Kenntniß des Kirchengesangs gewesen seyn mag, der Bischoff von Majuna in Palästina, oder der von Jerusalem, Hagiopolites genannt, wird schwer auszumachen seyn. Dem Bischoff vom Majuna wird außer 13 Hymnen auf die vornehmsten Feste des Jahrs auch die Erfindung gewisser Tonzeichen zugeschrieben, womit er seine neuen Melodien aufgezeichnet haben soll. Wahrscheinlich ist auch dieß eine Verwechselung mit der Erfindung des Johann von Damasco.

In der Griechischen Kirche sind außer den angeführten noch eine große Menge geistlicher Lieder-Componisten berühmt gewesen. Nicephorus Callistus, ein Griechischer Mönch und Geschichtschreiber aus dem vierzehnten Jahrhundert, von welchem in der kaiserl. Bibliothek zu Wien noch viele Werke aufbewahrt werden, hat unter andern auch ein Gedicht in Jamben über die geistlichen Liederdichter und Componisten der Griechen geschrieben, worin noch folgende Namen vorkommen:

Theodorus et *Joseph Studitae*,
Praestantissima musices organa.
Et nova Siren *Josephus* Hymnographus,
Andreas perquam concinnum melos decantare solitus,
Theophanes melliflua illa cinyra,
Georgius, *Leo*, *Marcus*, *Cassia*.

Von allen diesen sind beym Gerbert (de cantu et mus. sacr. T. II. p. 10.) nähere Nachrichten beygebracht, die aber hier zu weitläuftig werden würden.

Man hat in der Griechischen Kirche ein Buch, welches *Triodium* genannt wird, worin die Ordnung des Gottesdienstes und die so genannten Horae vom Anfang bis zu Ende der Fasten vorgeschrieben sind. *Triodium* wird es genannt, weil die darin befindlichen Gesänge gewöhnlich drey Oden oder Gesetze enthalten.[82] Ein solches Triodium ist zu Venedig im Jahr 1601. heraus gekommen, worin Griechische Lieder-Componisten aus allen Zeitaltern nebst ihren Bildnissen mit folgender Inschrift vorkommen:

Οἱ τὰ μέλη πλέξαντες ὕμνων ἐνθέων,

82) s. Schöttgens Antiquitäten-Lexicon.

Hymnorum modulos hi composuere sacrorum.

Die Anzahl der in diesem Triodio genannten Componisten ist ansehnlich. Sie sind ebenfalls von Gerbert (de cantu et mus. sacra, T. II. p. 12.) aus dem Verzeichniß, welches Fabricius seiner Ausgabe des Leo Allatius de libris ecclesiasticis Graecorum beygefügt hat, angeführt worden, mit Angabe ihrer Würde, ihres Alters, dessen was sie für den Kirchengesang gethan haben, und wo sich ihre Werke noch in Handschriften aufbewahrt finden. Die meisten sind Patriarchen, Bischöffe und Erzbischöffe; auch eine Jungfrau Cassia kommt darunter vor, von welcher aber außer dem Namen keine Nachrichten gegeben sind. Eine noch größere Anzahl solcher Liederdichter hat Fabricius in der Bibl. Graeca, Tom. X. pag. 133 sqq. nach alphabetischer Ordnung angegeben. Man hat in jenen Zeiten die gute Gewohnheit gehabt, in den Liederbüchern nicht nur die Dichter, sondern auch die Componisten der dazu gehörigen Melodien besonders anzugeben, anstatt daß in unsern Gesangbüchern bloß der Dichter genannt, an den Componisten aber kaum gedacht wird. Bey uns ist dieser Nachlässigkeit wegen das wahre Zeitalter und der wahre Verfasser mancher vortrefflichen Melodie ungewiß geworden, die vielleicht weit mehr verdient hätte, unter dem Namen ihres Urhebers auf die Nachwelt gebracht zu werden, als der Text, auf welchen sie gemacht wurde.

Außer den bisher angeführten Verzeichnissen Griechischer Liederdichter und Componisten hat Gerbert ein noch weit ausführlichers aus drey alten Handschriften gegeben, die aber alle drey in dem Brand des Klosters St. Blasien verloren gegangen sind. Ihre Anzahl beläuft sich hier auf siebenzig, worunter aber einige Namen vorkommen, die bloße Amtstitel sind, z. B. Primicerius, Protopsaltes, Magister, Lampadarius ꝛc. Am ausführlichsten würde aber dieses Verzeichniß, und am zuverlässigsten würden die Nachrichten darüber geworden seyn, wenn das Werk des Leo Allatius de melodis Graecorum zu Stande gekommen, oder nicht verloren gegangen wäre.

Daß die Griechen übrigens ihren Kirchengesängen zum Theil gar sonderbare Namen gegeben haben, sieht man aus Urban Gottfr. Sibers Historia melodorum ecclesiae Graecae eorumque theologia poetica e menaeis librisque liturgicis. Sie wurden Contacia, Oeci, Stichera, Similia, Hagiopolitica, Anatolica, Idiomela, Cathismata, Exapostillaria etc. genannt. Eine richtige Erklärung dieser Namen dürfte in unsern Zeiten wohl unmöglich, wenigstens mit vieler Mühe und Schwierigkeit verbunden seyn 83).

§. 63.

In der lateinischen Kirche ist die Anzahl der Liederdichter zwar nicht so groß gewesen, als in der Griechischen, aber doch noch immer groß genug. Nur ist zu bedauern, daß in den Nachrichten da-

83) Das *Contacium* soll ein Lobgesang auf einen Heiligen oder auf die Begebenheiten eines Tages seyn, dessen Andenken gefeyert wird. Oikos oder die Oeci sollen von eben dieser Art, nur ausführlicher seyn. Stichos ist so viel als ein einzelner Vers, Stichera müssen also ganze aus mehreren Strophen bestehende Gesänge seyn. Cathisma sind theils Gesänge, theils Abtheilungen der Psalmen, welche vorgelesen werden, und wobey man sonst sitzen durfte. Späterhin mußte man den ganzen Gottesdienst hindurch stehen. In der Deutschen Encyklopädie (B. XII. Art. Gesang) werden solcher Namen noch mehrere angeführt, z. B. Eirmos (ein kurzer Gesang, welcher sich auf einen vorhergehenden bezieht), Prokimenon (ein Vers aus einem Psalm, welchen der Lector zuerst singt, der Chor aber wiederholt), Apolysis (ein kurzer Gesang am Ende des Gottesdienstes, womit das Volk entlassen wird), Anastasima (Gesänge, welche von der Auferstehung Christi handeln), Stauranastasima (vom Kreuz und von der Auferstehung), Triadica (von der heil. Dreyeinigkeit), Theotokia (von der Mutter Gottes), Martyrica (von den Märtyrern), Photagogica (worin Gott um Erleuchtung angerufen wird), Anatolica (sollen Morgengesänge seyn), Nekasima (womit man den Verstorbenen eine sanfte Ruhe wünscht), und Makarismoi (sind Gesänge, worin die so genannten acht Seligkeiten aus Matth. 5. vorkommen.) Man sieht, daß sich diese Namen alle bloß auf den Text und die Umstände seiner Anwendung beziehen.

von selten des Componisten der dazu gebrauchten Melodie gedacht wird. Bey solchen Dichtern, wie Beda, Alcuin, Hucbald, Oddo rc. die selbst musikalisch waren, läßt sich vermuthen, daß sie auch die Melodien zu ihren Liedern selbst werden componirt haben; bey andern aber, von welchen es nicht bekannt ist, wie weit ihre musikalischen Kenntnisse reichten, und überhaupt weil Dichter- und Componisten-Gaben in jenen Zeiten wohl eben so selten werden beysammen gewesen seyn, als sie es noch in unsern Zeiten sind, läßt sich über die Urheber der Melodien nichts mit Zuverlässigkeit bestimmen. Unter solchen Umständen würde es nur unnöthige Weitläuftigkeit verursachen, wenn hier alle Namen der Liederdichter angeführt werden sollten, die in diesen Zeitraum gehören. Man findet sie meistens in Polyc. Leysers Historia poetarum et poematum medii aevi in chronologischer Ordnung verzeichnet.

Aber noch einige Männer verdienen hier genannt zu werden, von welchen man weiß, daß sie entweder singen oder spielen konnten, und Melodien zum Gebrauch der Kirche verfertigt haben. Die Bemühungen Carls des Großen um den Kirchengesang sind schon häufig angeführt worden. Er soll den Hymnus: *Veni, Creator* mit der dazu gehörigen Melodie gemacht haben. Vom König Robert ist ebenfalls schon erzählt, was er hierin geleistet hat. Der Bischoff Ildephonsus zu Toledo in Spanien componirte schon im siebenten Jahrhundert zwey Messen, deren Gesang nach le Beufs Zeugniß vortrefflich gewesen seyn soll. *Nic. Antonius* (Biblioth. Hispan. pag. 238.) rühmt auch den Bischoff Conantius zu Palentia, welcher zwischen 609 und 639. seine Würde bekleidete, als einen vorzüglichen Componisten geistlicher Gesänge. In dem Appendix zu dem Werk des Erzbischoffs Ildephons: de scriptoribus ecclesiasticis, welches in der *Biblioth. eccles.* des Fabricius abgedruckt ist, wird vom Conantius gesagt: „Melodias sonis multas noviter edidit.“ Antonius setzt hinzu: „Formavit ergo ad ecclesiastica officia sive Hymnos, sive alia metrica, aut prosaica, musicisque adaptavit modulis, ut in ecclesia canerentur: utramque enim et poeticam et musicam artem videtur *Ildephonsus* ei tribuere, ut et *Joanni* Caesar-Augustano, qui eodem teste in ecclesiasticis officiis quaedam eleganter et sono et oratione composuit.“ Dieser Johannes hat ums Jahr 621 gelebt. Der h. Adelmus, Abt zu Malmesbury in England, nachheriger Bischoff zu Sherborn ums Jahr 700. zeichnete sich ebenfalls durch seine Geschicklichkeit in der Composition geistlicher Gesänge aus. Guido, Bischoff zu Auxerre, welcher 961 starb, hat nach den Verfassern der *Hist. litt. de la France* viele Kirchengesänge componirt. Le Beuf (*Traité sur le chant eccles.* p. 18.) sagt von ihm, er habe nur alte Gesänge nachgeahmt, und zu seinem Gedicht auf den heil. Julian die Melodien gebraucht, welche Hericus und Remigius componirt hatten. Vom Bischoff Stephanus zu Lüttich (der nach §. 61. Nr. 18 auch über Musik geschrieben hat) erzählt eben dieser le Beuf, daß er einen sehr melodischen Gesang auf das Fest der h. Dreyfaltigkeit componirt habe. Der h. Radbod, Bischoff zu Utrecht, welcher 917 zu Deventer starb, componirte viele Kirchenmelodien, unter andern auch ein Officium S. Martini. Fulbert, Bischoff von Chartres ums Jahr 1007. componirte für seine Kirche einige Responsorien zu Ehren der heil. Jungfrau, die er nach le Beufs Meinung dem König Robert gab, um sie in seinen übrigen Staaten zu verbreiten. Nach eben diesem Schriftsteller sollen Fulberts und Stephani Melodien zu ihrer Zeit wahre Muster zur Nachahmung gewesen seyn. Le Beuf will sie selbst bey der Einrichtung des Pariser Antiphonarii bisweilen nachgeahmt haben.

§. 64.

Für einen der erfahrensten Männer im Fach des Kirchengesangs hält man den h. Dunstan, Erzbischoff zu Canterbury, wo er im Jahr 988. gestorben ist. Einige musikalische Schriftsteller Deutschlands haben ihm die Erfindung mit vier Stimmen im einfachen Contrapunkt zu componiren,

zugeschrieben. Da sich aber weder in seiner Lebensbeschreibung, noch bey andern gleichzeitigen Schriftstellern die geringste Spur einer solchen Erfindung zeigt, auch überhaupt so gut wie ausgemacht ist, daß eine solche Compositionsart im zehnten Jahrhundert dem übrigen Europa noch völlig unbekannt war (man müßte denn die Diaphonie des Hucbald dafür annehmen wollen) endlich eine solche Erfindung theils ihrer Neuheit, theils ihrer Schönheit und Künstlichkeit wegen, sich gewiß fortgepflanzt und weiter verbreitet haben würde, so ist es sehr wahrscheinlich, daß die Meinung der erwähnten musikalischen Schriftsteller ein Irrthum seyn müsse, der vermuthlich aus der Verwechselung irgend eines ähnlich klingenden Namens entstanden ist. Das letztere läßt sich besonders aus der verschiedenen Angabe des Namens vermuthen, unter welchem dieser Erfindung gedacht wird. Bey dem einen heißt der Name **Dunstan**, beym andern **Dunstaphus**, beym dritten **Dunstaplius**, und **Dunstable**, und in einem alten Mspt. des ehemaligen Capellmeisters **Oesterreich** zu Braunschweig finde ich sogar einen *Phastundus*, welcher im Jahr 940. die erwähnte Erfindung in England gemacht haben soll. Es wird also am Ende niemand anders darunter zu verstehen seyn, als **Dunstable**, ebenfalls ein Engländer, der aber erst in der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts gelebt hat, und dem Leser in der Folge näher bekannt werden wird.

Wenn indessen diese Erfindung dem h. **Dunstan** auch nicht zugestanden werden kann, so hat er sich doch auf andere Art um die Musik verdient gemacht. In seinem Leben wird berichtet, daß er nicht nur verschiedene Instrumente zu spielen wußte, sondern überhaupt das Harfenspielen, Mahlen und Schreiben zu seinen liebsten und angenehmsten Beschäfftigungen machte. Auch mit der Instrumenten-Baukunst muß er sich beschäfftigt haben, denn es wird von ihm erzählt, daß er sich eine Harfe gemacht habe, die ohne menschliche Hülfe von selbst spielte. Vielleicht hat dieses Instrument in seiner Einrichtung mit den neueren Harfenuhren etwas Aehnliches gehabt, oder ist wohl gar eine so genannte Aeolsharfe gewesen. Die Sache muß aber in dem Zeitalter **Dunstans** sehr auffallend gewesen seyn, da man glaubte, er habe dieses Instrument nur mit Hülfe des Teufels machen können, und weil man es zum Vorwand brauchte, ihn beym König als einen Hexenmeister anzuklagen. Ob er übrigens etwas componirt habe, ist nicht bekannt.

§. 65.

Madalvanus, ein Bischoff zu Verdün im siebenten Jahrhundert, soll nach der Erzählung des *Hugo* von Flavigny (Chronicon Verdunense, edit. Tom. I. Bibl. Labbei pag. 75. Dieses Chronicon reicht bis an 1102 in welchem der Verfasser, der Abt zu Flavigny war, noch lebte.) in der Theorie und Praktik des Gesangs sehr geschickt gewesen seyn. In eben dem Jahrhundert, nehmlich im siebenten, lebte auch der Bischoff von Evreux **Giroald**, der sich von seinem Bischoffssitz nach der Abtey St. Vandrille zurückzog, und daselbst im Gesang Unterricht gab.

Der Canzler **Ludwigs** des Frommen, **Elisagar**, welcher auch Abt zu St. Maximin in Trier war, wird von Amalarius im Prolog zu seinem Werk de ordine Antiphonarii als ein vorzüglicher Beförderer des Kirchengesangs gerühmt, und gesagt, er habe alle geschickte Männer seiner Zeit zu sich berufen, um ihm darin behülflich zu seyn. (— quoscunque de eruditis viris ad se potuit convocare, in praesenti negotio desudarunt.) **Le Beuf** führt aus einem alten in der Abtey St. Maximin befindlichen Mspt. an, **Elisagar** habe das ganze Römische Antiphonarium selbst in Ordnung gebracht, und in seinem Kirchensprengel eingeführt. Eines gewissen **Adalaldus** wird in einem Epitaphio erwähnt, welches zu Argenteuil nahe bey Paris befindlich ist, und von ihm gesagt, daß er ein berühmter Meister und Lehrer des Gesangs gewesen sey. **Le Beuf** setzt dieses Epitaphium in die Zeit Carls des Großen, und glaubt, **Adalald** sey Prior des Klosters gewesen, welches damals noch ein Non-

Nonnenkloster war. **Rotland**, ein Diakonus zu Metz, war im Anfang des zehnten Jahrhunderts Musiklehrer an der dasigen Cathedral-Kirche, und wird seiner musikalischen Kenntnisse wegen sehr gerühmt. **Johann**, ein Abt zu St. Arnold in Metz, componirte Responsorien und setzte sie in Noten. (*Hist. litter. de la France*). **Letaldus**, Abt zu Micy oder St. Memin im Bißthum Orleans Benediktiner-Ordens, um das Ende des zehnten Jahrhunderts, hat einen Hymnus zu Ehren des heil. Julian, Bischoffs von Mons, componirt. **Le Beuf** (*Divers ecrits*, Tom. II. pag. 101.) erzählt von ihm, daß sich **Letald** über einen neu eingerissenen Geschmack in der Musik seines Zeitalters beschwert und gesagt habe, die Vermischung der alten und neuen Methode bringe nur ein Ungeheuer von Musik hervor. **Le Beuf** will diesen neuen Geschmack jener Zeit ebenfalls bemerkt haben, und giebt an, worin er seiner Meinung nach bestanden habe. Ce gout (sagt er) ne se trouva nouveau, qu'en ce qu'on revenoit plus souvent se reposer sur la corde finale. **Mabillon** (*Annal. Bened.* Tom. IV. p. 110.) erwähnt seiner ebenfalls, und sagt von ihm: „Porro in componendo sancti Juliani officio recedere noluit a similitudine veteris cantus, ne barbaram aut inexpertam melodiam fingeret. *Non enim mihi placet* (sagt **Letald**) *quorumdam musicorum novitas, qui tanta dissimilitudine utuntur, ut veteres sequi omninodedignentur auctores.*“ Es ist schwer, diese tantam dissimilitudinem mit dem „on revenoit plus souvent se reposer sur la corde finale“ des le Beuf zu reimen.

Bernacer war ein Diakonus zu St. Salvator in Metz. Die Verfasser der *Hist. litt. de la France* sagen von ihm: On parle aussi avec eloge de *Bernacer*, diacre de l'eglise de S. Sauveur. C'etoit un homme aussi habile dans la science du chant, que dans l'art de bien ecrire, et qui avoit fait une etude particuliere, de ce qu'on nommoit alors l'arithmetique. In den Act. Ord. S. Bened. Saec. V. heißt es von ihm: *Mettis* per id temporis duo continentis vitae praeconio satis celebres habebantur: alter *Rotlandus*, scholae cantorum in domo S. Stephani praesidens, et in remotioribus oratorii S. Michaelis, erat in superiora ejusdem basilicae S. Stephani, orationibus, psalmis, Missarum celebrationibus noctes diesque continuans: alter *Warimbertus* etc. Und ad an. 973. heißt es: Sociatus est ei (*Joanni*, Abbati Gorziensi) *Bernacer* quidam clericus multo ante tempore cum *Warimberto* illo, de quo supra dictum est, *Mettis* apud ecclesiam S. Salvatoris versatus manu libraria ceteris ejus temporis non inferior, canendi disciplina admodum praestans, sed et artis calculatoriae studiosissimus.

Robert, Bischoff zu Chartres (episcopus Carnotanus), ist sowohl wegen seiner Gelehrsamkeit als wegen seiner Kenntniß des Gesangs am Ende des zehnten Jahrhunderts sehr berühmt gewesen. Er soll nach dem Zeugniß des **Platina** nicht nur viel geschrieben, sondern auch der Kirchengesang verbessert haben.

§. 66.

Die Melodien der bisher angeführten Componisten waren aber meistens auf lateinische Texte verfertigt. Doch fing man auch schon im neunten und zehnten Jahrhundert an, Gesänge in verschiedenen Landessprachen einzuführen. Die Unbekanntschaft des Volks mit der lateinischen Sprache erlaubte demselben nicht, Theil an den lateinischen Gesängen zu nehmen. Wenn es daher singen wollte, so konnte es keine andere als weltliche Lieder singen, die in jenem Zeitalter meistens üppigen und unsittlichen Inhalts waren. Um dem Volke den Geschmack an so üppigen Liedern nach und nach zu nehmen, fing man in Deutschland schon unter **Ludwig** dem Frommen an, geistliche Deutsche Gesänge einzuführen. **Ottfrid** von Weissenburg scheint die ersten Versuche hierin gemacht zu haben. Seine gereimten vier Evangelisten sind im Schilterschen Thesaurus Tom. I. abgedruckt, und hatten, wie aus der Zuschrift an **Ludwig** erhellet, nicht bloß zur Absicht vom Volke außer der Kirche gelesen,

sondern auch gesungen zu werden. Die Sprache, in welcher diese Evangelien gereimt sind, ist indessen damals noch so roh und holperig gewesen, daß sie wohl schwerlich bequem zum Singen seyn konnte. Ottfrid beklagt sich in einem Schreiben an den Erzbischoff Liutbert zu Mainz über diese Holperigkeit, und über die Schwierigkeit, gewisse Töne derselben durch Buchstaben anzudeuten, selbst. Zur Probe führen wir nur eine kurze Stelle aus dem ersten Kapitel an, worin Ottfrid die Ursachen angiebt, die ihn bewogen haben, sich einer so unausgebildeten Sprache zu bedienen.

Uuanana sculun Frankon
  einon thaz biuuankon,
Ni sie in Frenkisgon beginnen,
  sie Gotes lob singen?
Nist niso gisungan
  mit reguln bithuungan.
Si habet tho thia rihti
  in sconeru slihti.
Ili thu zi note,
  theiz scono thoh gilute,
Joh Gotes uuizzod thanne
  tharana scono helle.
Thaz tharana singe
  iz scono man ginenne. etc.

Lateinische Uebersetzung:

Quare debent Franci
  soli hoc negligere,
Ne sit in Francico ausu,
  ut Dei laudes cantent?
Nunquam sic cantatum est,
  ad regulam coactum.
Ea habet tamen rectitudinem
  in pulchra simplicitate.
Festiva igitur anxie
  uti eleganter resonet,
Ut Dei verbum inde
  in eo pulchre clangat.
Ut quod de eo cantetur
  id pulchrum dicatur.

Ottfrid hat auch die Psalmen Davids in diese Altdeutsche Sprache übersetzt, von welchen sich auf der kaiserl. Bibliothek zu Wien eine Handschrift findet, die nach Lambecks (Commentar. de Bibl. Vindobon. Lib. II.) Urtheil mit dem Ottfrid gleichzeitig, vielleicht gar von seiner eigenen Hand seyn kann. Es ist Schade, daß hierbey keine Melodien befindlich sind, wie in verschiedenen andern Psalterien, die sich ebenfalls in gedachter Bibliothek befinden und von Lambeck am angeführten Orte beschrieben worden sind. Dem Ottfridischen Psalter sind zwey Fragmente vorgesetzt, die von der Liebe Gottes und des Nächsten handeln. Von diesen sowohl, als von den Psalmen selbst giebt Lambeck Proben; eine kleine Stelle aus dem letzten Psalm wird aber hier genug seyn:

„Lobit in mit cimbon uuola skellenten unde guoten chlanc habenten, daz sint unsera lefsa so si Got mit andahti lobent; elliu geistlichiu natura lobe unseren Trothinen diu fordirista giscaft lobe in.“ Lobet ihn mit hellen Cymbeln, lobet ihn mit wohlklingenden Cymbeln. Alles, was Odem hat, lobe den Herrn.

Die in vorhergehenden Versen vorkommenden Posaunen, Psalter, Harfen, Pauken, Reigen, Saiten und Pfeifen hat Lambeck hier weggelassen. Wir können also nicht sagen, ob man zu Ottfrids Zeiten diese Instrumente gekannt; und in der lingua Theotisca mit gehörig verschiedenen Namen zu bezeichnen gewußt habe.

Außer dem Ottfrid von Weissenburg soll auch ein gewisser Mönch, mit Namen Rapertus das Leben des heil. Gallus in Deutsche Reime gebracht und dem Volke zu singen gegeben haben. Dieß bezeugt Metzler de viris illustr. Monaster. S. Galli, Lib. I. cap. 23. Von andern Bemühungen, Deutsche Gesänge in diesem Zeitalter einzuführen, weiß man wenig. In der Deutschen Vorrede des Matthias Flacius zu Ottfrids gereimten Evangelien (in Schilters Thesaurus T. I.) wird zwar gesagt, daß der so genannte Glaube, Ein Kindelein so löbelich, Christ ist erstanden, Christus fuhr gen Himmel, Nun bitten wir den heiligen Geist 2c. sehr alte Lieder, und in den frühesten Jahrhunderten schon in der Kirche gesungen worden sind; Joh. Georg Eckart hat auch das Te Deum laudamus in Deutscher Sprache mit Erläuterungen herausgegeben und behauptet, daß die von ihm gelieferte Uebersetzung aus dem Anfang des neunten Jahrhunderts sey; allein, alle diese Nachrichten sind nicht zuverlässig genug, und nicht mit sicheren historischen Zeugnissen belegt.

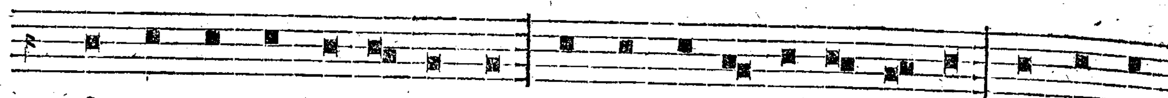
Man kann daher als gewiß annehmen, daß alle diese Bemühungen, die sich einzelne Männer um die Einführung Deutscher Gesänge zu besserer Erbauung des Volks oder der Laien gegeben haben, von sehr geringem Einfluß auf öffentlichen Gottesdienst, und höchstens hin und wieder zu nützlichen Privat-Erbauungen und Unterhaltungen beförderlich gewesen sind. Dieser Zustand der Dinge dauerte bis zu der Lutherischen Reformation fort; denn man hat noch vom Jahr 1494 eine Art von Gesangbuch in Deutscher Sprache; in dessen Vorrede deutlich genug zu verstehen gegeben wird, daß der Deutsche Kirchengesang selbst am Ende des funfzehnten Jahrhunderts noch etwas sehr Seltenes war. Der Herausgeber dieses Gesangbuchs, bey Heinrich Knoblötzer oder Knoblochzer zu Heidelberg 1494 in 4 gedruckt, sagt deßwegen: „Nuß wer es und dienet väst zu gottes lobe, das die rychen Lewde, „die do almusen geben, die schuler darzu hielten, das sie söliche ymnos vnd gsange, vor iren hewsern „vbeten vnd süngen in ainen büchlin, brief oder vßwendig, vff das diße nütz materi, auch in gewohn„heit der leyen keme, damit sie also, für andere schampere oder weltliche lider gesungen würden.“

Man hatte in dieser Zeit überhaupt noch Bedenken, öffentlich Deutsch singen zu lassen, wie man aus einer andern Stelle der Vorrede des eben erwähnten Gesangbuchs sehen kann. „Item (heißt „es) ob man diße materi nit wölte lassen öffentlich singen vff der gassen oder sunst, so magstu doch „dyn gesinne das do heimen leren vnd sonderlich die klosterfrawen vnd ander geistlich swestern.“

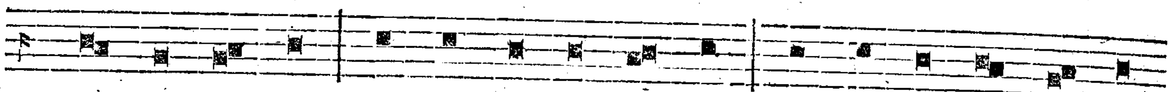
Von Gesängen in der Französischen Sprache redet le Beuf ebenfalls, geht aber damit nicht über das eilfte Jahrhundert zurück. In der Englischen Landessprache ist es der nehmliche Fall. Die ältesten Spuren, die man davon findet, reichen nicht einmal so weit. Es ist hier übrigens wohl zu bemerken, daß bloß von geistlichen Gesängen die Rede ist. Weltliche Gesänge in den Landessprachen sind stets vorhanden gewesen, wie man aus den Verordnungen der Concilien aus allen hierher gehörigen Jahrhunderten sehen kann, worin stets Beschlüsse zu ihrer Unterdrückung und Ausrottung befindlich sind.

Eine wahre Seltenheit ist ein geistlicher Gesang in Slavischer Sprache aus dem zehnten Jahrhundert, welchen Gerbert (de cantu et mus. sacr. T. I. pag. 348.) aus der Lebensbeschreibung des

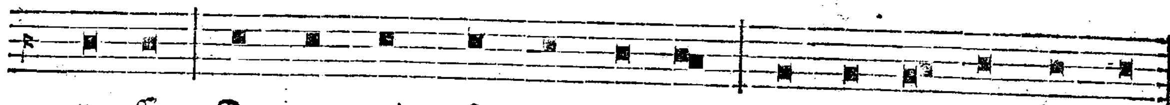
Bischoffs Adelbert zu Prag von Matthias Bened. Boleluczky, wahrscheinlich nach einer neuern Melodie hat abdrucken lassen. Er mag hier ebenfalls seinen Platz finden, da er nur kurz und eine wirkliche Seltenheit ist.



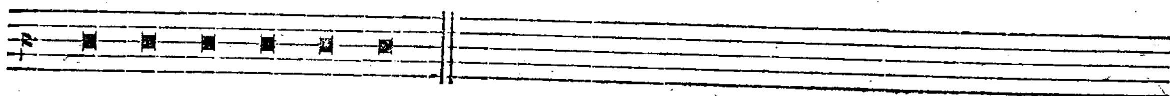
Ho spo dy ne po mi lug ny Je zu Kry ste po mi lug ny Tys Spa se
O Do mi ne mi se re re Je su Christe mi se re re Sa lus es



wssie ho mi ra Spa syz ny y v slys Ho spo dy ne Gla sy
toti us mun di Sal va nos et per cipe O Do mi ne vo ces



na ssie Dag nam wssiem Ho spo dy ni Zy zu a mir wze mi
no stras Da cun ctis O Do mi ne Pa nem pa cem ter rae



Kr leß Kr leß Kr leß.
Ky ri e e lei son.

Der h. Methodius, welcher der Apostel der Slaven, Bulgaren rc. war, darauf ums Jahr 894. den Böhmischen Herzog Worsiovium zum christlichen Glauben bekehrte, und Erzbischoff in Böhmen wurde, hat viele Gesänge in die Slavonische Sprache übersetzt, und dadurch die christliche Religion verbreitet. 84)

§. 67.

Von der innern Beschaffenheit der Musik dieses Zeitraums.

Die bisherigen Erzählungen der Schicksale und Begebenheiten, welche sich von Gregors bis zu Guido's Zeiten mit der Musik und mit musikalischen Personen zugetragen haben, mit den Auszügen, welche aus den musikalischen Schriften des Mittelalters gegeben worden sind, vereint, können zwar schon einiger Maßen einen Begriff von der innern Beschaffenheit der Musik geben; wenn man aber genau wissen will, welchen Punkt der Vollkommenheit die Kunst unserer Vorfahren erreicht habe, was und wie viel ihren Nachkommen noch übrig geblieben sey, um auch ihres Theils zur Vervollkommnung dieser Kunst etwas beyzutragen, so muß das bisher Erzählte in eine gewisse Ordnung ge-

84) S. Io. Georg. *Stredowsky* in sacra Moraviae historia, lib. II. c. 2. pag. 94. und Io. Pet. *Kohlii* introd. in histor. et rem. litterar. Slavorum, pag. 124.

stellt, und zur leichtern Uebersicht des Ganzen in die zu einer gebildeten Kunst erforderlichen Fächer geordnet werden. Zur Musik gehört eine Anzahl gewisser Töne, deren Entfernungen von einander gehörig bestimmt sind, eine Anordnung dieser Töne in Beziehung auf einen aus der ganzen Anzahl gewählten Grundton; ihre successive oder gleichzeitige Verbindung, das heißt: ihr melodischer und harmonischer Gebrauch; ihre Verbindung in bloß grammatischer, sodann auch rhetorischer Hinsicht; ihre Verbindung in Rücksicht auf längere und kürzere Dauer derselben, oder das was wir Takt nennen; die Kunst, sie durch Zeichen in allen ihren Beziehungen und Verbindungen deutlich und sicher darstellen zu können, oder die Notation; die Werkzeuge, vermittelst welcher sie hörbar gemacht oder vorgetragen werden, nehmlich Stimmen und Instrumente; ihre Verbindung zu gewissen Melodiengattungen in Rücksicht auf äußere Form und auf innern Charakter ꝛc. Wir werden also von dem in diesem Zeitraum gebräuchlichen Tonsystem, von den Tonarten, von der Melodie und Harmonie, vom Takt, von der Notation, von den Instrumenten, und von den Melodiengattungen einzeln zu handeln haben, wenn wir genau wissen wollen, was unsere Vorfahren zur Vervollkommnung dieser Kunst gethan oder den Nachkommen zu thun überlassen haben. Bey einigen dieser Gegenstände, deren schon häufige Erwähnung geschehen ist, werden wir uns sehr kurz fassen können; wenn einige andere weitläufiger behandelt werden müssen, so geschieht es des größern Einflusses wegen, den sie auf die leichtere Uebersicht des Ganzen, und auf die sichere Leitung unsers Urtheils darüber haben können.

Das Tonsystem dieses Zeitraums erstreckt sich, wie wir aus dem Guido (§. 39.) gesehen haben, vom Γ oder großen G bis zum zweygestrichenen d̿, oder auf eine Anzahl von 21 Tönen nach folgender Ordnung:

Γ A B C D E F G a b ♮ c d e f g aa bb ♮♮ cc dd

Dem Umfange nach konnte diese Anzahl von Tönen schon hinreichend seyn, gute Melodien daraus zusammen zu setzen. Da sie weder zu tief noch zu hoch gehen, sondern gleichsam die Mitte zwischen den möglichen höhern und tiefern Tönen halten, so könnten die daraus gebildeten Melodien sogar angenehm geklungen haben; denn es ist gewiß wahr, was Baco schon gesagt hat, daß die mittlern Töne aller Instrumente die angenehmsten sind, und daher sowohl bey der Singstimme, als bey Instrumenten, den an beyden äußersten Enden liegenden vorgezogen werden müssen.[85] Es kommt aber hierbey nicht allein auf den Umfang, sondern auch auf den Inhalt an. Diesem Inhalte nach ist im Guidonischen, oder auch vor seiner Zeit gebräuchlichen Tonsystem nur ein einziger chromatischer Ton, nehmlich b — ♮ befindlich, ein Umstand, welcher den mannigfaltigen Gebrauch desselben außerordentlich einschränkt. Es mangeln also in diesem Tonsystem die Töne fis, gis oder as, cis und dis oder es.

Der erste Nachtheil dieses Mangels äußerte sich bey der Einrichtung der so genannten Tonarten. Eine Tonart heißt eine Reihe von Tönen, die mit einem gewissen Grundton in Beziehung stehen, und bis zur Octave desselben reichen, von welcher die Tonreihe nur erhöht, aber übrigens in eben demselben Verhältnisse weiter fortgesetzt werden kann. Eine solche Tonart ist genau genommen, als eine regelmäßige (oder wenn man lieber will, natürliche) Ableitung der mit einem angenommenen Grundton zunächst verwandten, oder damit in der nächsten Beziehung stehenden Töne anzusehen. Daher entwickeln sie sich auch nach der reinsten Consonanz, nehmlich nach der Quinte, so aus einan-

85) Notae omnes vocis gravis, quin et acutae, asperum edunt sonum, quoniam bassus plus aëris percutit, quam possit alioqui aequaliter. Et superius tam acriter aerem dissecat, ut celeriter nimis egrediatur, quam ut sonus aequalis exsistat. Indeque media vox (Tenor) censetur suavissima. *Hist. natur.* Centur. II. Sect. 173.

der, daß wenn es eine rein diatonische Tonleiter seyn soll, die zweyte Hälfte derselben im Verhältniß der Quinte gegen die erste Hälfte steht; z. B. c d e f | g a h c. So wie nun eine Sprache desto ausgebildeter ist, je regelmäßiger sich aus Wurzel- oder Stammwörtern die dazu gehörigen oder ihrer Bedeutung nach damit verwandten Wörter ableiten lassen, so ist es gewiß auch in der Musik ein Zeichen einer höhern Ausbildung, wenn diese Tonreihen von jedem angenommenen Grundton aus, auf eine ähnliche, oder gleichförmige Art abgeleitet werden können. So wie die Erlernung einer Sprache durch regelmäßige Ableitungen der Wörter erleichtert wird, so wird auch durch die natürliche und sich überall gleiche Ableitung der Töne von einem Grundtone an, nicht nur die Erlernung der Musik und des Gesangs, erleichtert, sondern diese Musik ist nun auch, gerade weil sie der Natur am angemessensten ist, zugleich die vollkommenste.

Solche gleichförmige Ableitungen aus einem jeden Grundtone konnten aber unsere Vorfahren dieses Zeitraums nicht haben. Der Mangel der chromatischen Töne fis, gis, cis, dis, erlaubte eine so natürliche Ableitung nicht. Daher sind ihre Ableitungen dieser Art, die wir Tonleitern nennen, sämmtlich ungleich unter einander, und können nicht nach einer einzigen Regel behandelt und ausgeübt werden. In der einen Tonart lag bey ihnen das Semitonium in der zweyten, in der andern auf der dritten, vierten Stufe ꝛc. so daß kein Grundton mit dem andern eine Fortschreitung in ähnlichen Intervallen-Verhältnissen bis zu seiner Octave hatte.

Die Tonarten hatten also in diesem Zeitalter folgende unvollkommene Einrichtung:

G	A	B	C	D	E	F	G.
A	B	C	D	E	F	G	A.
B	C	D	E	F	G	A	♮.
C	D	E	F	G	A	♮	C.
D	E	F	G	A	♮	C	D.
E	F	G	A	♮	C	D	E.
F	G	A	B	C	D	E	F.

worunter eigentlich nur zwey Tonarten, nehmlich C und F befindlich sind, deren zwey Hälften gegen einander in Quinten, das heißt, in der nächsten Verwandtschaft gegen einander stehen.

Noch unvollkommener muß diese Einrichtung der Tonarten vor der Einführung des b gewesen seyn, welches nicht vor dem eilften Jahrhundert geschehen ist. Denn ohne den Gebrauch dieses zwischen a — ♮ eingeschobenen chromatischen Tones mußte sich die dritte Tonart mit einer falschen Quinte, und die achte mit einer übermäßigen Quarte behelfen, und nothwendig dadurch außerordentlich schwer und unnatürlich werden. Dieses b und ♮ wurde noch von **Oddo** (welcher aber von dem **Oddo** aus Clugny zu unterscheiden ist, aus dessen Werken §. 57. ein Auszug gegeben worden) für einen und eben denselben Ton gehalten, und der erste, nehmlich das b Nona prima, das ♮ aber Nona secunda genannt, die der Regel nach in keinem Gesang zugleich vorkommen konnten.[86]) Den wahren Gebrauch desselben hat **Guido** zuerst gelehrt. Er redet im zweyten Kapitel des Micrologs zuerst von der Figur desselben: in quibus tamen inter a et ♮ aliam b ponimus, quam rotundam facimus, alteram vero quadravimus ita a b ♮ c d etc. Im achten Kapitel hingegen giebt er die Ursache an, warum er dieß runde b eingeschoben hat, und diese ist keine andere, als dadurch in der Scala des fünften Tons, welcher nach der alten Rechnung unser F ist, die große Quarte zu vermeiden. Er sagt: „b vero rotundum, quia minus est regulare, quod adjunctum vel molle dicunt, cum F

86) — Quae ambae pro una voce accipiuntur: et sed utraque in eodem cantu regulariter non inveniuna dicitur nona prima, altera dicitur nona secunda, etur.

„habet concordiam, et ideo adjunctum est, quia F cum quarta a se ♮ tritono differente nequibat „habere concordiam: utramque autem b ♮ in eadem neuma non jungas. In eodem vero cantu „maxime b molli utimur, in quo F f. amplius continuatur gravis et acuta, ubi et quandam con-„fusionem et transformationem videtur facere, ut G. sonet protum, a deuterum, cum ipsa b „mollis sonet tritum, unde ejus a multis nec mentio facta est. Alterum vero ♮ in commune pla-„cuit habere. Quodsi ipsam b mollem vis omnino non habere, neumas, in quibus ipsa est, ita „tempera, ut pro F. G. a. et ipsa b. G. a ♮ c. Aut si talis est neuma, quae post D. E. F. in „elevatione vult duos tonos et semitonium, quod ipsa b. mollis facit; aut quae post D. E. F. in „depositione vult duos tonos, pro D. E. F. assume a ♮ c. quae ejusdem sunt modi, et praedictas „elevationes et depositiones regulariter habent. Hujusmodi enim elevationes et depositiones in-„ter D. E. F. et a. ♮. c. clare discernens, confusionem maxime contrariam tollit."

Dieß war nun etwas, aber noch nicht genug. Einige Tonarten wurden dadurch verbessert, aber doch nicht alle, so wie auch noch immer der verschiedenen Lage wegen, in welcher die halben Töne in den übrigen 6 Tonarten vorkommen, keine Melodie aus einem Ton in den andern versetzt oder transponiret werden konnte.

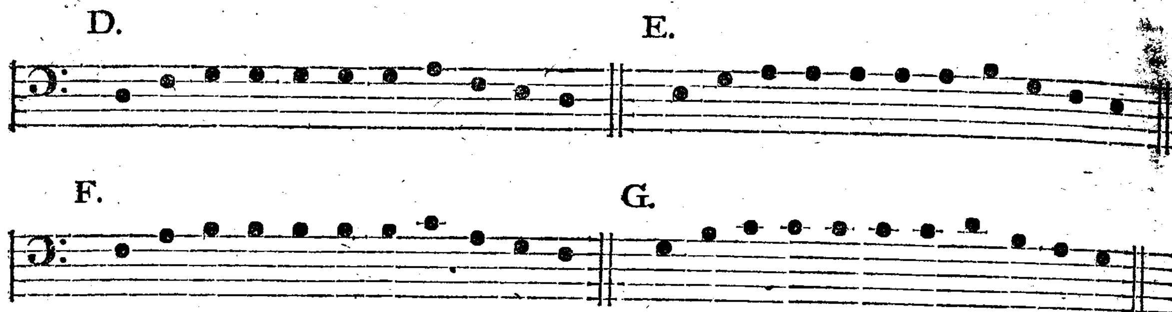
Diese Einrichtung der Tonarten und der Mangel mehrerer chromatischer Intervallen verursachte ferner, daß man sich einzig und allein mit dem diatonischen Klanggeschlecht behelfen mußte, und den Melodien viel zu wenig Mannigfaltigkeit geben konnte. **Muratorius** will zwar behaupten, daß man sich im Kirchengesang von **Gregors** Zeiten an, auch des chromatischen und enharmonischen Klanggeschlechts bisweilen bedient habe;[87]) allein bey den musikalischen Schriftstellern des Mittelalters findet sich nichts davon. **Regino** von Prüm sagt in seinem Werk: de harmonica institutione, Cap. IV. ausdrücklich, nachdem er von den acht Kirchentönen geredet hatte: in quibus octo tonis non solum omnis harmonia spiritualis melodiae, verum etiam omnis naturalis cantilena continetur, atque comprehenditur. Da nun cantilena oder musica naturalis beym Regino in eben diesem Kapitel, nicht einmal ein Semitonium, viel weniger eine Diesis oder ein anderes kleineres Intervall annehmen soll, so sieht man deutlich, daß unter solchen Umständen, wenigstens zur Zeit des **Regino** an den Gebrauch des chromatischen und enharmonischen Klanggeschlechts noch nicht gedacht worden ist.[88]) Andere Schriftsteller dieses Zeitalters, besonders solche, welche den Lehrsätzen der Griechen und des **Boethius** gefolgt sind, haben die erwähnten beyden Klanggeschlechte zwar gekannt, und ihrer (obgleich nur selten) erwähnt; aber an einen Gebrauch derselben in der Kirche denken sie eben so wenig.

Man hatte also bloß das diatonische Klanggeschlecht, und konnte damit unmöglich auf eine natürliche Einrichtung mehrerer Tonarten, oder auf irgend einige Mannigfaltigkeit der Modulation in einer einzigen Tonart kommen. Wer sich einen recht deutlichen Begriff von dieser Armuth machen will, der stelle sich unsere einfache Harfe vor, auf welcher ebenfalls nur in einem einzigen Ton, in

87) Cantum ecclesiasticum sane gravem et virilem, a Gregorii M. tempore, imo et ante illum populus christianus audivit. Sed et musicam aliqualem chromaticam, et enharmonicam tunc in usu fuisse, eruditi viri ostenderunt. *Antiquit. Italicar. med. aevi* Tom. II. Dissert. XXIV. pag. 356. Ich wollte, sagt Gerbert bey dieser Stelle, er hätte diese gelehrte Männer genannt.

88) Illud etiam attendendum, quod in naturali musica omnes octo toni integri sunt atque perfecti, quamvis auctoritate inter se differant (hier wird der Unterschied der authentischen und plagalischen Töne gemeint) nullumque recipiunt semitonium, nec diesin, nec apotomen, aut tristemoria, aut tetrastemoria: si quidem in his partibus tonus artificialis musicae dividitur. Man vergleiche hiermit §. 56. wo die hier vorkommenden Wörter erklärt sind.

welchem sie einmal gestimmt sind, gespielt werden kann. So bald in nächst verwandte Tonarten um mehrerer Mannigfaltigkeit willen ausgewichen werden soll, fehlt es überall an den nothwendigen und unentbehrlichen Semitonio Modi. Man muß also entweder jede außer der einmal gestimmten Tonart liegende Modulation fahren lassen, und sich nothdürftiger Weise innerhalb derselben behelfen, oder seine Zuflucht zu den beschwerlichen Erhöhungen oder Erniedrigungen einzelner Intervallen durch die an einfachen Harfen bisweilen angebrachten Haken nehmen. Wenn ich nun das b zu einem ♮ mache, so habe ich kein b mehr. Gerade so war es mit den Tonleitern der Alten beschaffen. Sie konnten darin weder gehörig moduliren, noch ausweichen, und noch weniger transponiren. Wie die Transposition des Guido beschaffen war, ist schon §. 35. angeführt worden, nehmlich so:



Keine Melodie ist der andern in der Lage der ganzen und halben Töne gleich, folglich keine eigentliche Transposition, sondern nur eine Versetzung einer Melodie, vermittelst welcher sie stets eine neue Gestalt bekommt und nie dieselbe bleibt.

Man hatte zwar bey dieser Einrichtung der Tonarten große und kleine Terzen auf der dritten Stufe der Scala, und man sollte denken, unsere Vorfahren hätten bald dahinter kommen müssen, diesen Umstand zu einem Hauptmerkmal ihres Unterschiedes zu machen, wie in neuern Zeiten geschehen ist, da wir diesem Merkmal zu Folge nur zwey Hauptunterschiede in den Tonarten, nehmlich dur und moll annehmen, aber in jeder Klasse zwölf Versetzungen, folglich im Ganzen 24 verschiedene Tonarten haben. Zu einer so einfachen Einrichtung konnten es die Alten noch nicht bringen, weil ihnen noch vier von den zwölf halben Tönen der Octave fehlten. Guido bedient sich zwar bey seinen Hexachorden schon der Wörter dur, moll, und natürlich, aber in einem ganz andern Verstande, als es bey uns genommen wird, und als es selbst zu seiner Zeit hätte genommen werden sollen. Sie beziehen sich nicht auf die Eigenschaften der Intervallen, sondern bloß auf die Zeichen derselben. So hieß z. B. das Hexachord c — d — e — f — g — a. natürlich, weil die darin enthaltenen einzelnen Töne keines Zeichens zur Erhöhung oder Erniedrigung bedurften. Das Hexachord von f — g — a b — c — d. hieß Hexachordum molle, weil das b darin vorkam, und das Hexachord von g — a — ♮ — c — d — e. wurde Hexachordum durum oder durale genannt, weil das ♮ oder die große Terz auf der dritten Stufe darin vorkam, und mit einem Zeichen angedeutet werden mußte, welches man von dem niedrigen b abgeleitet als erhöht ansah.

§. 68.

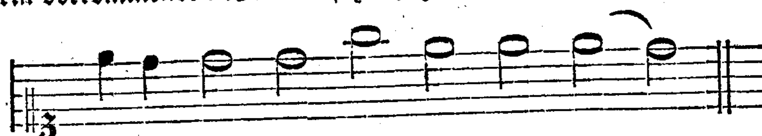
Wie bey einem solchen Mangel an hinlänglichen Tönen, und bey einer so unnatürlichen Einrichtung der Tonarten die Melodien und Harmonien dieses Zeitalters beschaffen gewesen seyn können, läßt sich nun leicht denken. Alles, was eine Melodie und Harmonie gut machen kann, man-

fehlte; alles, was sie steif, holpericht und geschmacklos machen kann, hatte man. Wir müssen uns näher über dieses, einigen Lesern vielleicht zu hart scheinende Urtheil erklären.

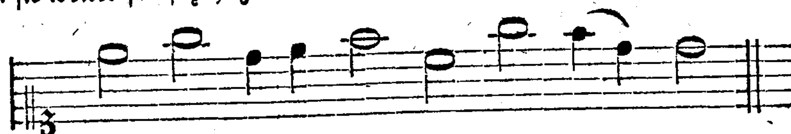
Die harmonischen Dreyklänge sind die Grundlage jeder natürlichen und fließenden Melodie. Je mehr reine Dreyklänge (wir können hier die reinen Quinten darunter verstehen) in einer Scala enthalten sind, desto fließender und natürlicher wird eine darin gebildete Melodie werden können, wenn der Componist seine Uebergänge oder Fortschreitungen so zu machen weiß, daß er stets nur solche Töne zunächst auf einander folgen läßt, die durch die besagten Dreyklänge am nächsten mit einander verwandt sind. Von solchen melodischen Fortschreitungen einzelner Töne in Beziehung auf die Dreyklänge konnte man in jenen Zeiten kaum etwas wissen, da man der Beziehungen aus Mangel an hinlänglichen Tönen, und an reinen unter den Tönen einer Scala liegenden Quinten noch zu wenige hatte. Wenn man nun vollends annimmt, wie man annehmen muß, daß solche Beziehungen nicht nur unter den Tönen einer einzigen Scala, sondern auch wieder unter den verschiedenen Scalen Statt finden, und nur dann eine biegsame Melodie gebildet werden kann, wenn auf alle diese Beziehungen gehörige Rücksicht genommen wird, so darf man sich gar nicht verwundern, daß unsere Vorfahren, so lange sie noch in allen Punkten so eingeschränkt waren, und noch so wenig Töne mit einander in Vergleichung und Beziehung setzen konnten, auch noch nicht im Stande waren, eine fließende, natürliche Melodie hervorzubringen. Wie wollten wir uns sonst erklären, daß selbst Guido, den wir allerdings für den besten Musiklehrer seines Zeitalters halten müssen, den Vorschlag thun konnte, eine Melodie nach den in einem Texte vorkommenden Vokalen zu componiren? Muß man nicht daraus schließen, daß man schon fürlieb nahm, wenn die Töne einer Melodie nur ungefähr aus dem vorhandenen Vorrath von Tönen genommen waren? Wir wollen zur Probe eine einzige Zeile aus einem Kirchenliede auf diese Art in Musik setzen, um dem Leser zu zeigen, welch eine unnatürliche und holperichte Melodie heraus kommen muß. Die fünf Vokalen sollen nach Guido's Regel die fünf Töne c — d — e — f — g. nehmlich so:

c d e f g.
a e i o u.

Nun wollen wir die erste Zeile des Liedes: Liebster Jesu wir sind hier ꝛc. nehmen, und die Melodie nach den darin vorkommenden Vocalen setzen; z. B.



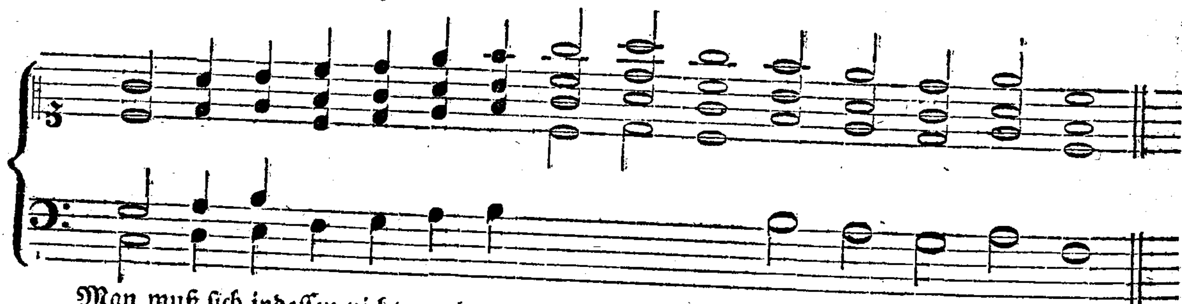
Diese Melodie ist zufälliger Weise noch nicht unnatürlich; fängt aber schon an, unnatürlicher zu werden, wenn man sie weiter fortsetzt; z. B.



So lange man indessen noch bloß bey fünf Tönen bleibt, und dazu gerade so natürlich unter einander verwandte wählt, wie c — d — e f, g. ist es beynahe keine Möglichkeit, eine ganz unnatürliche Me-

lodie zu erhalten; aber Guido hat seinen Vorschlag auf eine größere Anzahl von Tönen ausgedehnt, die nicht mehr in so naher Beziehung unter einander stehen, wie schon §. 32 angeführt ist, und von dem wißbegierigen Leser nachgesehen werden kann. Wie könnten bey einer solchen Art zu componiren, die Grenzen einer Tonart, eines Modi ꝛc. beobachtet werden, worauf doch von Guido gedrungen wird? — Melodie also in der Art, wie sie der Natur der Sache nach seyn muß, und wie man sie in neueren Zeiten hat, kannten unsere Vorfahren zwischen Gregor's und Guido's Zeiten nicht.

Mit ihrer Harmonie ist es eben so beschaffen gewesen. Melodie und Harmonie hängt so innig zusammen, daß Melodie nicht schön seyn kann, wenn sie nicht aus der Harmonie fließt und sich überall darauf bezieht, so wie auf der andern Seite wiederum Harmonie ein Unding oder leeres Geräusch ist, wenn in ihren Fortschreitungen nicht eine Art von Melodie liegt. Der eigentliche und wahre Begriff von Harmonie ist, daß bey den Fortschreitungen der Accorde stets das meiste beybehalten, und nur immer allmählich etwas neues oder fremdartiges beygemischt wird. Hierdurch wird der Uebergang sanft, oder harmonisch. Wie läßt sich die Diaphonie des Hucbald und Guido mit diesem Begriff reimen, die wir §. 32. und 56. kennen gelernt haben? Da diese Harmonie oder Diaphonie, auch Organum (wie man sie bey ihrem ersten Entstehen nannte) stets in Quarten, Quinten und Octaven fortschritt, und nur höchst selten andere Intervalle darunter mischte, so war jede Fortschreitung ein Uebergang in eine neue Tonart, folglich auf keine Weise Harmonie, oder harmonische Verbindung mehrerer Accorde innerhalb den Grenzen einer angenommenen Tonart, sondern bloß eine plumpe, unbiegsame Verbindung und gleichzeitige Vereinigung von Tönen, die sich in keinen bestimmten Grenzen halten konnte, und so große ungeheure Schritte that, daß sie mit jedem Schritt in ein neues, von dem, woraus sie kam, oft sehr entferntes Land gerieth. Wir müssen eine Probe dieser Harmonie hier anführen, um das Andenken daran zu erneuern, und dem Leser recht fühlbar zu machen, wie schön sie war. Man sehe und höre:



Man muß sich indessen nicht wundern, daß es eine Zeit gegeben hat, in welcher man eine solche Harmonie ertragen konnte; die neuesten Zeiten beweisen, daß sich das menschliche Ohr an alles gewöhnen kann, wenn es in seinen Uebungen nicht durch Kunstkenntnisse geleitet wird. Man hat es schon so weit gebracht, daß die lieben Alten in der Schönheit ihrer Harmonie vielleicht bald nichts mehr vor uns voraus haben werden. Folgende Art von Harmonie haben wir schon ertragen gelernt:



und es ist nicht zu zweifeln, daß wir bald noch weiter, und den lieben Alten immer näher kommen werden. Es fehlen uns nur noch die Quarten und Quinten, um eine eben so schöne Harmonie zu haben, als sie Hucbald und Guido hatten.

§. 69.

Die Verbindung der Töne geschieht auf dreyerley Art, nehmlich 1) einzeln auf einander folgend, oder melodisch; 2) über einander, oder gleichzeitig, nehmlich harmonisch: und 3) mit Bestimmung der Dauer der einzelnen nach einander oder zugleich verbundenen Töne, nehmlich rhythmisch, oder taktmäßig. Die Beschaffenheit der beyden ersten Arten kennen wir; und von der dritten wird hier nicht viel zu sagen seyn. Denn es ist keine Spur vorhanden, woraus man schließen könnte, daß man in dem Zeitraume, von welchem hier die Rede ist, das, was wir in unsern Zeiten Takt nennen, gekannt habe. Rhythmus und Metrum wird zwar von den musikalischen Schriftsteller des Mittelalters häufig genannt, aber stets in bloßer Beziehung auf den Text. Da nun die Beobachtung des Metrums in einem Text nicht zu so gleichen Abtheilungen der Zeit führen kann, welche bey dem eigentlichen Takt erforderlich ist, und bey den Schriftstellern doch immer nur von der Beobachtung kurzer und langer Sylben geredet wird, die ohne allen Takt Statt haben kann, so sind wir hier wiederum genöthigt, unsern Vorfahren den Besitz eines Vorzugs abzusprechen, den man Ursache hat, für sehr wichtig zu halten. Der Takt ist nach der Sprache der Neuern die Seele der Musik. Wenn man auch diesem Ausspruch nicht völlig beystimmen wollte, weil sonst Trommeln und Pauken vielleicht für die vorzüglichsten musikalischen Instrumente gehalten werden könnten, so kann man doch auch nicht läugnen, daß der Takt allerdings ein sehr wichtiges Stück der Musik ist, und daß ohne ihn, ohne seine Beyhülfe weder an Leben noch Ausdruck gedacht werden kann. Daß ihn die Alten wenigstens in unserer Art nicht gekannt, sondern bloß eine solche Art von rhythmischem oder taktmäßigem Gesang gehabt haben, wie er in der Declamation oder in unseren Recitativen beobachtet wird, wobey es bloß auf kurze und lange Sylben, so wie auf Interpunktionen ankommt, ist eine Meinung, worin die meisten Kenner und Forscher dieser Materie mit einander übereinstimmen, und übereinstimmen müssen, weil kein einziges Beyspiel eines figurirten oder taktmäßigen Gesangs aus diesen Jahrhunderten vorhanden ist, wodurch man zu einer andern Meinung berechtigt werden könnte. „Quod nullum (sagt Seth. Calvisius in seiner *Exercitat. de initio et progressu Musices* etc. pag. 125.) exemplum figuratae cantilenae apud veteres exstet: imo ne mentio quidem ejus fiat, atque ita, ut dici solet, nec vola, nec vestigium figurati cantus apud veteres appareat."

§. 70.

Von der Notation, deren man sich in diesem Zeitraum auf sehr mannigfaltige Weise bedient hat, sind schon beyläufig bey den Auszügen aus den musikalischen Schriftstellern einige Proben gegeben worden. Um aber recht deutlich zu sehen, mit wie vielen Schwierigkeiten man zu kämpfen hatte, ehe man es dahin bringen konnte, auch nur so einfache Melodien ordentlich und allgemein verständlich zu bezeichnen, wie man sie um diese Zeit noch hatte, müssen die verschiedenen Versuche, die darin gemacht worden sind, von ihrem ersten Ursprunge an, der Ordnung nach, (so weit sie nehmlich möglich ist,) gegen einander gestellt werden. Daß die großen Schwierigkeiten, welche sich der frühen Erfindung einer tauglichen Notenschrift in den Weg stellten, in der damaligen Beschaffenheit der Kunst selbst lag, ist sehr einleuchtend. Wenn eine Sprache noch so unausgebildet ist, daß es ihr nicht nur an hinlänglichen Ausdrücken für alle vorkommende Gegenstände mangelt, sondern auch die Beziehungen der vorhandenen wenigen Ausdrücke nicht aufgefunden sind, und überhaupt noch keine Ver-

gleichungen unter ihnen angestellt werden können, wodurch sie sich in Klassen und Gattungen absondern lassen, so wie die Schrift, womit man eine solche Sprache sichtbar darzustellen sucht, in ihrer ersten Anlage eben so mangelhaft werden müssen, als es die Sprache selbst ist. Wenn sodann die Schrift bey der Erweiterung und größern Vervollkommnung der Sprache zugleich mit erweitert, und den neu erworbenen Ausdrücken und Wendungen derselben angepaßt werden soll, so kommt es darauf an, ob ihre erste Anlage so beschaffen war, daß sie den Erweiterungen und Vervollkommnungen der Sprache in gleichen Schritten folgen kann. Eine solche Uebereinstimmung scheint aber völlig unmöglich zu seyn. Daher ist in der Sprachschrift überall Flickwerk entstanden, woran erst viele Jahrhunderte hindurch gearbeitet werden mußte, ehe es (ich will nicht sagen, weggeschafft, sondern nur) einiger Maßen verbessert werden konnte. Mit was für sonderbaren Verbindungen von Buchstaben plagte man sich Jahrhunderte lang, um die verschiedenen Laute der Sylben und Wörter damit anzudeuten? Bald gebrauchte man ihrer zu wenig, bald zu viele, bald einerley zu verschiedenen, bald mehrerley zu einerley oder ähnlichen Lauten. Kurz, die Sprachschrift blieb lange Zeit hindurch schwankend und ohne feste Regeln. Jeder bezeichnete die Sprachlaute nach Willkühr, so wie sie ihm ungefähr zu klingen schienen, und an Uebereinstimmung unter mehrere war gar nicht zu gedenken.

Bey der Tonsprache ist es eben so, und genau genommen noch schlimmer gegangen. Eines Theils war die Tonschrift nicht so unentbehrlich wie die Sprachschrift, wurde also schon bloß aus dieser Ursache nicht so früh ausgebildet, als diese; andern Theils ist es auch ungleich schwerer, die flüchtigen Töne so fest zu halten, daß man sie gehörig unter einander vergleichen, und angemessene Zeichen zu ihrer Andeutung finden konnte. Alles dieß konnte erst durch langwierige Uebungen, und durch die Vereinigung vieler Erfahrungen, die nicht die eines einzigen Jahrhunderts waren, bewirkt werden.

Es ist schon in der Einleitung zum ersten Bande dieser Geschichte §. 62. bemerkt worden, daß der Mensch zu allen seinen Begriffen zuerst durch bildliche Vorstellungen zu kommen pflege, daß man aber von den Tönen fast gerade umgekehrt, erst zuletzt zu einer bildlichen Vorstellung hat gelangen können. Die Ursache dieser Erscheinung muß vermuthlich in der Beschaffenheit der damaligen Instrumente liegen, deren verschiedene Saiten nicht so geordnet waren, daß einzelne auf- oder absteigende Töne stufenweise neben einander lagen, und die bildliche Vorstellung derselben erleichtern konnten. Mit der Singstimme, bey welcher in einer stufenweise auf- oder absteigenden Tonreihe die Kehlringe eben so stufenweise auf- oder abwärts erschüttert oder in Erzitterung gesetzt werden, hätte eine solche Vorstellung noch leichter entstehen können, und es ist zu verwundern, daß sie nicht entstanden ist, da man doch in diesen Zeiten ungleich mehr gesungen als gespielt, folglich Uebung genug gehabt hat, um aufmerksam darauf zu werden. Was uns aber leicht scheint, weil wir einmal auf dem rechten Wege sind, kann darum unsern Vorfahren sehr schwer, ja unmöglich gewesen seyn. Es giebt noch unter uns Tausende, die täglich singen, und vielleicht noch nie darauf gemerkt haben, wie die Töne in ihren Kehlen gebildet werden, und wie sie in der Gurgel von einem Ring zum andern gleichsam auf- und abzusteigen scheinen, eben so wie es Tausende giebt, die täglich reden, und sich doch noch nie haben einfallen lassen, darauf zu merken, vermittelst welcher Bewegungen der Zunge die unendlich verschiedenen Sprachlaute im Munde gebildet werden. Die Veranlassung zu einer bildlichen Vorstellung von den Tönen und Tonreihen war daher unsern Vorfahren von Seiten der Instrumente zu entfernt, und von Seiten der Singstimme gleichsam zu nahe, als daß sie sie hätten finden können. Daher konnten solche Vorstellungen erst mit der Einführung solcher Instrumente entstehen, auf welchen die Töne in einer stufenweisen Folge, nicht in Terzen, Quarten, Quinten ꝛc. neben einander lagen, wie es bey den Clavier- oder Tasten-Instrumenten der Fall ist. Von der Einführung dieser Instrumente datirt sich daher überhaupt erst die Vervollkommnung der Musik in allen ihren Theilen.

Die natürliche Ordnung und Lage der darauf befindlichen Töne ist so anschaulich und erleichtert die Uebersicht ihrer Beziehungen unter einander in einem so vorzüglich hohen Grade, daß die Menschen blind und taub hätten seyn müssen, wenn sie nun nicht aufmerksam darauf geworden wären.

Dennoch währte es noch lange, ehe die Menschen dieses Zeitraums selbst mit solchen Hülfsmitteln und Erleichterungen auf einen völlig richtigen Weg mit ihrer Tonschrift gelangen konnten. Theils war die Unvollkommenheit dieser Tasten-Instrumente bey ihrer ersten Entstehung noch Schuld daran; theils waren überhaupt die Begriffe von allen Theilen der Musik noch zu dunkel, als daß sie unter einander zu gegenseitigen Berichtigungen hätten dienen können. Daher mußten erst jene Instrumente allmählich vervollkommnet und die verschiedenen Theile der Kunst berichtigter werden, ehe sie ihren nützlichen Einfluß auf die Verbesserung der Notenschrift völlig beweisen konnten.

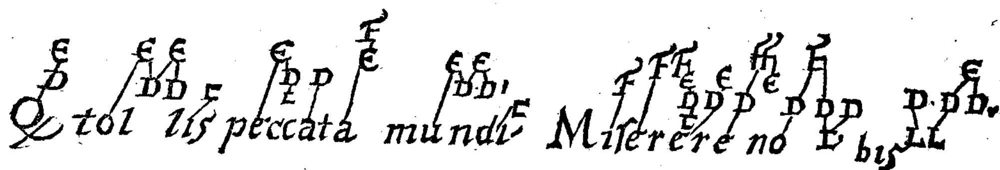
Den Gebrauch der Buchstaben des Alphabets zur Bezeichnung der Töne haben alle ältere Völker mit einander gemein gehabt. Wie dieser Gebrauch bey den Aegyptiern, Hebräern, Griechen und Römern beschaffen war, ist schon im ersten Bande dieser Geschichte erzählt worden. Der Gebrauch der Buchstaben hat sich aber auch zu ähnlichem Zweck weit ins Mittelalter, und genau genommen, obgleich mit vielen Veränderungen und Einschränkungen, sogar bis in unsere Zeiten erhalten. In den ersten Zeiten dienten sie zur wirklichen Andeutung der Töne, bey uns aber nur zur Benennung derselben.

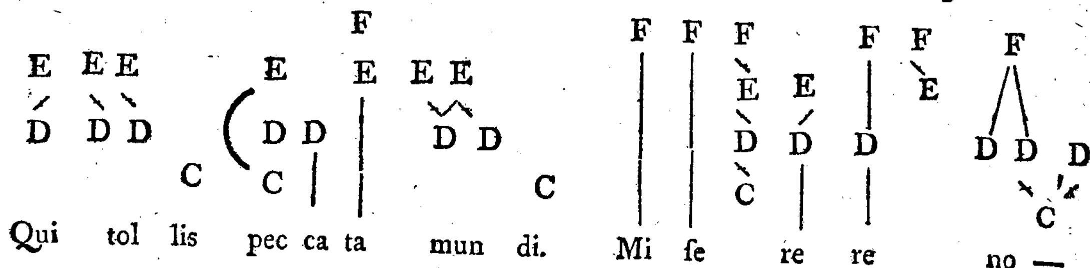
Diese Buchstaben-Notation war bey den ältern Völkern, besonders aber bey den Griechen außerordentlich weitläuftig und beschwerlich. **Gregor** der Große, wie schon im vorhergehenden Kapitel §. 84 angeführt ist, soll ihren Gebrauch zuerst simplificirt, und die **Eintausend sechshundert und zwanzig** Griechische Tonzeichen auf die sieben ersten Buchstaben des Lateinischen Alphabets zurück geführt haben. Von der Art der Gregorianischen Notation ist am eben angeführten Orte ebenfalls schon eine Probe gegeben worden, woraus man sehen kann, daß sie zwar höchst einfach, aber auch nur bey höchst einfachen Melodien, so wie die Gregorianischen Kirchengesänge sind, anwendbar und hinreichend seyn konnte. So einfach sie indessen war, so scheint sie doch den Nachkommen des **Gregor** noch nicht deutlich genug gewesen zu seyn. Ihre bloß horizontale Stellung über dem Text gab keine bildliche Vorstellung vom Steigen und Fallen der Töne, so daß es bloß dem Gedächtniß überlassen war, sich nach Anweisung des Buchstabens des wahren Tones zu erinnern und ihn zu treffen. Die erste Verbesserung, die daher einige bey dieser Notenschrift zu machen unternahmen, bestand darin, daß sie die Arbeit des Gedächtnisses durch eine auf- und absteigende Lage der Buchstaben zu erleichtern suchten, und dadurch Erinnerung und Anschauung gewisser Maßen mit einander verbanden. Auch hiervon ist schon im vorhergehenden Kapitel §. 84 eine Probe befindlich, aus welcher erhellet, daß man die Töne, welche nach einander auf- oder absteigend gesungen werden sollten, auch in der Bezeichnung so auf einander folgen ließ; z. B.

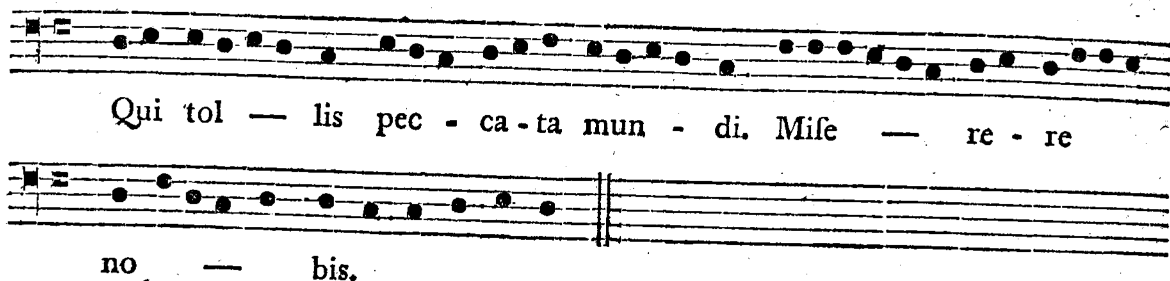
```
                    e
  d           d          d
         c                    c

Sic    nomen   do — — mini    etc.
```

So weit blieb diese Notation noch immer natürlich und leicht zu verstehen. Allein, man fing bald an daran zu künsteln, und wollte es gar zu gut machen. Was vorher so abgetheilt war, wie es auf einander folgen sollte, das wurde nun bloß über einander geschrieben, und die Folge desselben hinter einander wurde durch Striche angedeutet, auf folgende Art:







Dieſe Probe hat Martini in ſeiner *Storia della Muſica* Tom. I. pag. 178. aus einem Fragment einer alten Handſchrift abdrucken laſſen, welches in die Zeiten des Guido gehört, und von einem Camaldulenſer-Mönch, Anſelmo Coſtadoni erſt neuerlich, das heißt ungefähr zwiſchen 1740—50. aufgefunden wurde.

Dieſe Buchſtaben-Notation, ſie mag nun unter noch ſo mancherley Geſtalten erſcheinen, dem Text bloß horizontal, oder auf- und abſteigend nach dem Gange des Geſangs beygefügt ſeyn, dauerte bis zum neunten Jahrhundert, wie Mabillon (Annal. Ord. S. Bened. T. IV. Append. pag. 688.) verſichert, war aber am Ende des neunten ſchon veraltert (ſub finem ſeculi noni iam obſoletus erat litterarum uſus. Ibid.), wie ebenfalls Mabillon verſichert, weil er der Meinung iſt, die Notation, von welcher §. 53. geredet worden, ſey an ihre Stelle gekommen. Dieſe Notkerſche Notation, oder vielmehr die Notation des Römiſchen Sängers Romanus, die Notker Balbulus nur erklärt hat, ſcheint aber nie ſehr bekannt geworden zu ſeyn, und daß die Buchſtaben-Notation ſelbſt im eilften Jahrhundert noch gebraucht wurde, ſehen wir aus den Werken des Guido, der, wie ſchon angeführt iſt, in ſeinen rhythmiſchen Regeln ausdrücklich ſagt, daß ſie die beſte und leichteſte ſey und mit einem dreymonatlichen Fleiß gelernt werden könne.

Solis litteris notare optimum probavimus,
Quibus ad diſcendum cantum nihil eſt facilius,
Si aſſidue utantur tribus ſaltem menſibus.

ſagt er, und beweiſt dadurch augenſcheinlich, daß Mabillons Meinung nicht richtig iſt.

Es kann aber ſeyn, daß die Buchſtaben-Notation zur Zeit des Guido doch außer Gebrauch gekommen war, und von ihm nur wieder erneuert worden iſt, denn daß vor ſeiner Zeit manche Ver-

suche anderer Art gemacht worden sind, beweisen uns die Werke Hucbalds, der von keinem Buchstaben weiß, und eine eigene, den Neu-griechischen Tonzeichen etwas ähnliche Art einzuführen versucht hat. Hucbald scheint indessen selbst noch nicht recht einig mit sich über seine Notation gewesen zu seyn, denn diejenige Notation, die er in dem Werke: *de Musica* lehrt, ist ganz anders, als die, welche in der *Musica Enchiriadiali* gelehrt wird. Im ersten Werke sind seine Zeichen folgende:

o \\ o o \\ o o

mit den beygefügten Sylben To, se, um dadurch halbe und ganze Töne von einander zu unterscheiden. Er bedient sich zwar nebenher auch einige Mal der Buchstaben, aber nicht als Tonzeichen, sondern ganz nach unserer Art, als Benennungen der Töne, denn sie sind unter die Noten geschrieben, wie aus dem Kapitel: de consonantiis tribus zu sehen ist. Hier wird eine Erklärung der Quarte auf folgende Art abgesungen:

h g f e h f e f g h h g h g f f e
Symfonia dicta Aeolice diatessaron tono
f g g g g h h h h h g h g f f f f
constat tonoque cum copula semitonii taliter
f e f g g g g g f h e e e e
aptam ratam dulcemque melodiam resonans.

Die dazu gehörigen eigentlichen Notenzeichen konnte Gerbert, so wie sie sich in der Handschrift befinden, aus Mangel an Formen nicht abdrucken lassen. Er nennt sie aber unbekannte Zeichen; sie müssen folglich von den schon angeführten o und \\ noch verschieden und wahrscheinlich von der Art seyn, wie wir sie schon §. 55. über die Vocalen des Alleluja angeführt haben. In dem zweyten Werk hingegen wird wiederum eine andere Art gelehrt, nehmlich die nach Tetrachorden eingerichtete, und vier bis fünfmal veränderten, aufwärts stehenden, umgekehrten, rück- und vorwärts gerichteten und horizontal liegenden Zeichen, z. B.

Γ A B C | D E F G | a b c d | e f g a
Graves. Finales. Superiores. Excellentes.

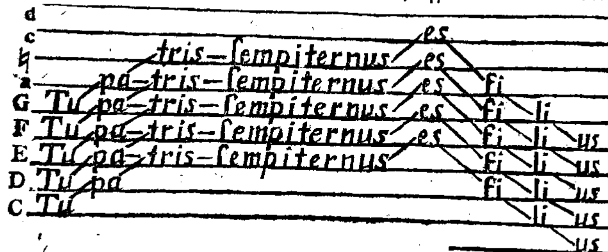
b c
b e

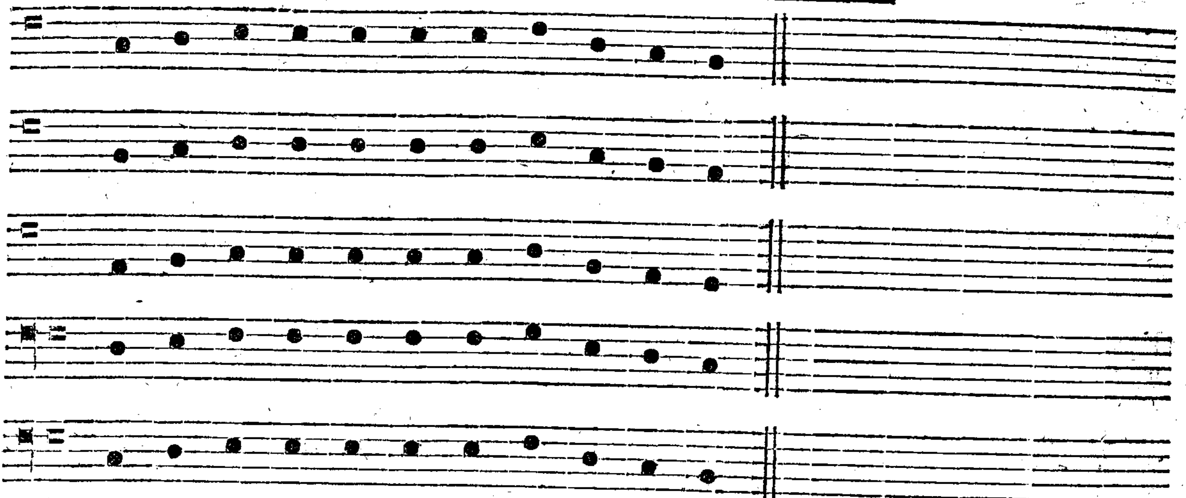
Wie sich Hucbald dieser Zeichen bedient, stets so viele Linien gebraucht, als Töne in einem Gesange sind, und sich nicht damit begnügt, durch die Linien und die ihnen vorgesetzten Zeichen die Lage der Töne anzudeuten, sondern sogar die Sylben des Textes zerreißt, und sie einzeln gleichsam als wenn sie die Tonzeichen wären, steigen und fallen läßt, haben wir schon §. 55. hinlänglich gesehen, und man wird sich aus den dort gegebenen Proben von der Unbequemlichkeit und Unvollkommenheit dieser Notation leicht eine richtige Vorstellung machen können.

Der Gebrauch der Linien war indessen schon ein Umstand, der die Notation damaliger Zeiten der Vollkommenheit um einige Schritte näher brachte; nur mußte ihre Anzahl vermindert werden, weil eine zu große Anzahl zu schwer zu übersehen ist, folglich nothwendig Verwirrung verursachen muß.

Aber auch diese Hucbaldischen Zeichen kamen bald wieder ab; oder sind überhaupt nicht sehr verbreitet worden. Die Linien blieben aber. Nur war sowohl ihre Anzahl als ihr Gebrauch so unbe-

bestimmt und willkührlich, daß man ihrer so viele nahm als nöthig dünkte, und die Sylben des Textes bald auf sie, bald aber auch zwischen sie in die Spatia setzte. So findet sich in einer Abschrift der Guidonischen Epistel an Michael *de ignoto cantu*, welche in der Mediceisch-Laurentianischen Bibliothek aufbewahrt wird, die §. 35. schon angeführte Transposition einer Melodie auf folgende Art auf zehn Linien mit neun vorgesetzten Buchstaben, die als Schüssel der Töne dienen sollen, vorgeschrieben:





Nach und nach wurde die Zahl der Linien vermindert, und um doch einen Anzeiger zu haben, von welchem man die Entfernungen der Töne abzählen konnte, verfiel man darauf, einige Linien durch Farben von den andern zu unterscheiden. Man hat von dieser Art Proben, die über das Zeitalter des Guido hinaus gehen. Die eine Linie wurde roth, die andere gelb gemahlt. Guido hat aber in seinen rhythmischen Regeln die erste Beschreibung davon gegeben, indem er sagt:

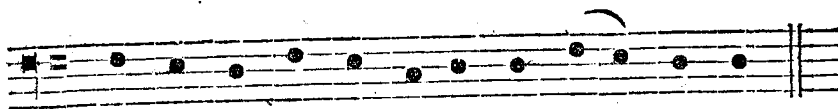
Quasdam lineas signamus variis coloribus,
Vt quo loco sit sonus mox discernat oculus.
Ordine tertiae vocis splendens crocus radiat,
Sexta ejus affinis flavo rubet minio etc.

Dieß sind also vom A angerechnet, C und F, folglich unsere wahren C und F Schlüssel. Was aber bey dieser neuen Einrichtung am meisten im Betracht kommt, ist, daß nun die Buchstaben abgeschafft, und an ihre Stelle andere Zeichen auf und zwischen die Linien gesetzt wurden. Diese Zeichen wurden als besondere Noten Neumen genannt, wie in der Note 61. schon angeführt ist. Der eigentliche Erfinder dieser Neumen ist nicht heraus zu bringen. Wenn das Wort Neuma immer einerley Bedeutung gehabt hätte, so müßte sich schon Gregor der Gr. ihrer bedient haben; denn es wird von ihm gesagt, daß er sein Antiphonarium mit Neumen geschrieben habe. Allein der Hauptzeuge dieser

An-

gabe, Hugo von Reutlingen, aus dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts ist zu jung, und die ältern Geschichtschreiber, besonders aber Johannes Diakonus, erwähnen die Neumen nicht; folglich ist es nicht wahrscheinlich, daß man solche Tonzeichen schon zu Gregors Zeiten gekannt und gebraucht habe.[89] Sie mögen nun aber erfunden seyn, von wem sie wollen; so viel ist ausgemacht, daß sie lange vor Guido ohne und mit Linien gebraucht worden sind. Martini giebt eine Probe derselben ohne Linien aus einem Fragment eines alten Breviarii, worin sie folgendes Ansehen haben:

Coeli coelorum laudate deum



Coe-li coe-lo-rum lau - da - te de-um.[90]

Walther (im *Lexico diplom.* Tab. XXVIII.) setzt diese Art von Zeichen ins eilfte und zwölfte Jahrhundert, sie sind aber gewiß früher und lange vor Guido gebraucht worden, weil der Gebrauch der Linien eine so einleuchtende Erleichterung war, daß man kaum glauben kann, er sey wieder verlassen worden, nachdem man ihn einmal kennen gelernt hatte. Aber es währte doch lange, ehe man so weit kommen konnte, eine angemessene Anzahl von diesen Linien zu bestimmen. Auf der einen Seite brauchte man ihrer zu viele, nehmlich nach der in einem Gesang liegenden Anzahl von Tönen, wie wir beym Hucbald und selbst noch beym Guido gesehen haben, auf der andern aber zu wenige. Besonders scheint man beym Gebrauch gefärbter Linien ihre Anzahl zu sehr eingeschränkt und in den außer ihnen liegenden Tonzeichen noch immer zu viel Raum zur Ungewißheit übrig gelassen zu haben. Martini (Storia della Mus. T. I. p. 184.) giebt aus einem alten Fragment eine Probe mit einer einzigen rothen Linie, die am Anfang mit dem F Schlüssel bezeichnet ist; s. Taf. I. fig. 2.

Das Fragment, woraus diese Probe genommen ist, soll ums Jahr 900 geschrieben seyn. Es gehört sowohl für den Schreiber als für den Sänger eine außerordentliche Genauigkeit und ein höchst geübtes Auge dazu, um die Entfernung der Töne von der Linie aus, richtig und sicher abzumessen. Durch den Gebrauch zweyer Linien wird diese Schwierigkeit um etwas vermindert, aber noch nicht völlig gehoben. Man sehe: Taf. I. fig. 3.

Die zwischen den beyden Schlüssellinien, nehmlich zwischen f und c liegenden drey Töne g, a, h können noch immer vom Schreiber leicht zu hoch oder zu niedrig gesetzt, und vom Sänger leicht verfehlt werden. Mit den über der Linie liegenden Tönen ist es derselbe Fall, es mögen zwey oder nur eine gefärbte Linie gebraucht werden, wie folgendes ebenfalls aus Martini (am angef. Orte) genommenes Beyspiel zeigt: Taf. I. fig. 4.

Es läßt sich nicht genau bestimmen, wenn man angefangen hat, solchen Unbequemlichkeiten aus dem Wege zu gehen, und eine gewisse Anzahl von Linien so festzusetzen, daß zur leichten und völlig sichern Uebersicht eines notirten Gesangs ihrer weder zu viel noch zu wenig waren. Aber aus Fragmenten alter Breviarien, Antiphonarien ꝛc., die ihren Schriftzügen nach ins eilfte und zwölfte Jahr-

89) Das Gregorianische Antiphonarium cum notis antiquis musicis liegt zwar in der Vaticanischen Bibliothek, wie das Diarium Venetum Eruditorum Italiae Tom. XIX. pag. 7. meldet; allein, niemand sagt uns von der Beschaffenheit dieser alten Noten etwas.

90) S. Storia della Musica Tom. I. pag. 184.

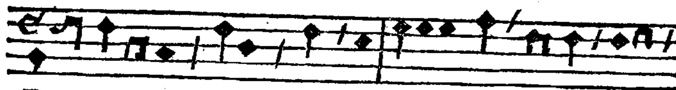
hundert zu rechnen sind, läßt sich schließen, daß diese Hauptverbesserung kurz nach Guido's Zeitalter gemacht worden ist. In einem dieser Fragmente sind nur drey Linien befindlich, von welchen die mittlere roth ist, die beyden andern aber bloß mit einem Stifte auf das Pergament gezogen zu seyn scheinen. Ob sie schwarz gewesen, und nur etwa durch die Länge der Zeit verbleicht sind, läßt sich weder bejahen noch verneinen. Wenn sie aber auch nicht schwarz gewesen sind, so konnten sie doch schon den Dienst leisten, die wahre Stelle der außer der rothen Linie liegenden Töne zu bestimmen. Eine Probe aus diesem Fragment, welche vom heil. Ambrosius handelt, wird diese Art von Notation anschaulicher machen; s. Taf. II. fig. 5. Ein Schlüssel ist nicht vorgezeichnet, aber Guido hat uns gelehrt, daß die rothe Linie das F anzeige:

Sexta ejus, sed affinis flavo rubet minio.

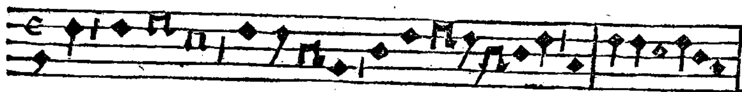
Ein etwas neueres, aber noch immer sehr altes Fragment aus einem Antiphonario, welches im zwölften Jahrhundert geschrieben seyn kann, hat schon keine gefärbte Linie mehr, ihrer auch nicht nur drey, sondern vier von einerley Farbe. Sie sind ebenfalls mit einem scharfen Griffel durch das Pergament gezogen, und haben entweder gar keine schwarze Farbe gehabt, oder sie ist durch das Alter verbleicht. Folgende kurze Antiphone ist daraus genommen: Taf. II. fig. 6. Sehr merkwürdig ist bey dieser Antiphone, daß sich die Melodie derselben fast ganz unverändert bis auf die neuern Zeiten, wenigstens bis ans Ende des sechzehnten Jahrhunderts erhalten hat; denn sie steht in der Psalmodie des Lucas Lossius vom Jahr 1580 pag. 15. völlig so, wie hier in dem angegebenen Fragment. Da sie zugleich als eine Uebersetzung in neuere Noten angesehen werden kann, so mag sie hier stehen:

Antiphona.

Psalm. 2.



Do mi nus dixit ad me Filius meus es



tu: e — go hodie genui te. Evovae.

Nur in wenigen einzelnen Tönen und am Ende des Evovae geht die Melodie etwas ab. Sonst ist alles ähnlich, und die Figur der Noten aus dem sechzehnten Jahrhundert, deren sich Lossius bedient, deren man sich auch schon im dreyzehnten, vierzehnten und funfzehnten Jahrhundert bedient hat, zeigt überall die Spuren ihrer Abkunft. Es sind Abweichungen, wie man sie in den Schriftzügen verschiedener Jahrhunderte findet, die aber noch immer so viele Aehnlichkeit behalten, daß man ihren Ursprung und ihre erste Gestalt leicht wieder erkennen kann. Damit der Leser diese allmählichen Abweichungen leichter übersehen und selbst mit einander vergleichen kann, wollen wir hier auch Taf. II fig. 7. eine Tabelle einrücken, wie sie Walther in seinem Lexico diplomatico Nr. XXVIII. von eilften bis zum vierzehnten Jahrhundert gegeben hat. Auch die so genannten Schlüssel hat Walther auf eben der Tafel gegeben, ist aber dabey nicht über das gewöhnliche Jahrhundert zurückgegangen. Man sieht jedoch, daß verschiedene derselben der Form nach den weit ältern Schlüsseln völlig ähnlich sind, so

daß man auch hieraus sehen kann, wie sich nach und nach alles aus der ersten Anlage entwickelt und bis auf unsere Zeiten vervollkommnet hat. Taf. III. fig. 8.

Eine der sonderbarsten Arten von Noten, die in diesem Zeitalter hin und wieder, aber nicht häufig gebraucht wurden, sind diejenigen, welche unter den Namen **Eucaphus**, **Strophicus**, **Punktus**, **Horiscus** ꝛc. bekannt sind, und den **Guido** zum Erfinder haben sollen, der aber, wie §. 40. schon dargethan ist, nichts davon wußte. **Gerbert** hat sich, wie er selbst (*de cantu et mus. sacra* T. II. pag. 60.) erzählt, unsägliche Mühe gegeben, sie sämmtlich zu erklären, hat aber von den Früchten seiner Arbeit aus dem großen Brand in der Abtey St. Blasien (1768) nichts retten können, als eine Tafel, worauf sie mit Namen und Figuren verzeichnet sind. Diese Tafel rücken wir hier ein. Taf. III. fig. 9.

Ob dieß die so genannte *nota Romana* gewesen ist, welche nach der Erzählung des Mönchs von Angouleme die Franken von den Römischen Sängern lernten, die **Carl der Große** nach Frankreich hatte kommen lassen, (s. Kapitel 2. §. 9. Note 19.), von welcher sie aber die tremulas, vel vinnulas, sive collisibiles vel secabiles voces in cantu nicht recht lernen konnten, ist schwer auszumachen. Denn da diese Sänger die Gregorianische Art zu singen lehren sollten, so läßt sich auch annehmen, daß sie sich der Gregorianischen Notation werden bedient haben, die den meisten Nachrichten zu Folge bloß aus Buchstaben bestanden haben soll. Wäre dieß nicht, so müßte man annehmen, daß, nach der Abschaffung der weitläuftigen Griechischen Notation, nicht die mit Buchstaben, sondern diese neue Art an ihre Stelle gekommen, und vom **Gregor** selbst angenommen worden sey. So lange aber kein Gregorianisches Original-Antiphonarium aufgefunden wird, aus welchem man die Art von Noten, deren sich **Gregorius** bedient hat, kennen lernen kann, läßt sich hierüber durchaus nichts entscheiden. Denn obgleich noch Gregorianische Antiphonarien aus späteren Jahrhunderten in Abschriften vorhanden sind, so ist es doch wahrscheinlich, daß die neuern Abschreiber die alten Tonzeichen eben so in die zu ihrer Zeit gebräuchlichen und bekannten werden übertragen oder übersetzt haben, wie wir es noch in unseren Zeiten thun, wenn wir eine alte mit fremd gewordenen Zeichen geschriebene Composition unsern Zeitverwandten verständlich machen wollen. Daß diese Art von Notation aber, von welcher hier die Rede ist, noch am Ende des dreyzehnten und im Anfang des vierzehnten Jahrhunderts nicht völlig unbekannt geworden, und abgeschafft war, sieht man aus des Abt **Engelberts** Werk *de Musica*, Lib. II. cap. 29. wo eine Erklärung wenigstens von einem in diese Notation gehörigen Zeichen gegeben wird. „Vnisonus (sagt **Engelbert**) non est aliqua conjunctio vocum, quia non habet arsim et thesim, nec per consequens intervallum vel distantiam, sed est vox tremula, sicut est sonus flatus tubae vel cornu, *et designatur in libris per neumam, quae vocatur Quilisma.* Von den übrigen Zeichen findet sich in den musikalischen Schriftstellern des Mittelalters nirgends einige Erklärung, und eben so wenig in den alten Glossarien des Du Cange und anderer. Es ist daher um so mehr zu bedauern, daß **Gerberts** Untersuchungen darüber verloren gegangen sind, da er so viele Hülfsmittel auf seinen Reisen dazu gesammelt hatte. Uebrigens giebt **Gerbert** eine Probe dieser Notation aus einem in die Abtey St. Gallen gehörigen Sacramentario, welches nach den Schriftzügen in die Carolingischen Zeiten gehört. Aber eine Uebersetzung derselben in neuere Tonzeichen hat er nicht gewagt, so wie **Walther** im Lexico diplomatico Tabelle VI. mit einem **Responsorio** aus dem eilften Jahrhundert gethan hat, welches mit sehr ähnlichen Tonzeichen geschrieben ist. Der Anfang dieses Responsorii nebst der Uebersetzung desselben wird zur Befriedigung der meisten Leser wahrscheinlich hinreichend seyn. Taf. III. fig. 10.

Responsorium. In pau - per - ta — te spi — ri-tus ser - vi-ens Chri - sto
fuit bea — tus, super ter - ram pauper cum pau — pe-re,
in his quae sur — sum sunt di — ves cum divite, ubi cor fi —
xum ha-buit in coe — — — lo thesauria — — — — —
— — — — vit. Ae — — uia. *Versiculus.* Au-ri-bus
au-diendi audi — ens dicentem Je-sum —, ubi est the-saurus tu - us,
i-bi est et cor tu - um. Vbi cor fi — xum, etc.

Man sieht indessen leicht, daß eine solche Entzifferung so gut wie keine ist, weil man ohne Schlüssel und Linien in einer solchen Schrift unmöglich mehr errathen kann, als das unbestimmte Steigen und Fallen der Stimme. Es ist aber nicht genug zu wissen, daß die Stimme steigen oder fallen soll, man muß wissen, um wie viele Grade sie steigen oder fallen muß. So lange eine Notenschrift dieß noch nicht genau andeuten kann, ist sie sehr unvollkommen, folglich auch noch von keinem Werth.

Aus allen bisher angeführten Proben erhellet nun deutlich, daß in den Zeiten von Gregor bis auf Guido noch keine allgemein übereinstimmende Notation unter den Musikern oder Musiklehrern angenommen war; daß man zwar schon sehr frühe Spuren von solchen Anlagen dazu findet, die leicht zur Vollkommenheit hätten führen können, wenn man sie gehörig verfolgt, und nicht so häufig ganz neue Wege dazu aufgesucht hätte, daß es aber sehr lange dauerte, ehe man die Nothwendigkeit einer Uebereinstimmung hierin deutlich genug erkannte, und daß es endlich wahrscheinlich dem Mangel dieser Erkenntniß beyzumessen ist, wenn man selbst noch nach Guido's Zeiten Notationen findet, bey welchen die vorher entdeckten Vortheile vermißt werden und ungenutzt sind. Doch sieht man auch, daß nach Guido's Zeitalter die Zahl derjenigen, welche einerley Notation gebrauchen, das heißt, welche sich der Linien und Schlüssel bedienen, zunimmt, und sich endlich so vermehrt, daß die Zahl derjenigen, welche noch nichts von Linien und Schlüsseln wissen will, von ihr überwogen wird, und sich ebenfalls bequemen muß, der bessern Sache beyzutreten. Man kam nun bald so weit, die bis-

her zu geringe oder zu große Anzahl von Linien auf eine gewisse Mittelzahl einzuschränken, und fand, daß ihrer vier hinreichend zur Bezeichnung einer Choralmelodie waren, wenn man sowohl die Linien selbst, als auch die Zwischenräume dazu gebrauchte. Der Gebrauch dieser vier Linien zur Bezeichnung der Kirchengesänge ist nun eine ganze Reihe von Jahrhunderten hindurch zureichend befunden worden und besteht noch. Selbst bey der nachherigen Erweiterung der Kunst, bey Sing- und Spielmelodien von ungleich größerm Umfang an Tönen fand man bey einem weisen Gebrauch der Schlüssel nur den Zusatz einer einzigen Linie nothwendig, so daß endlich ganz Europa eine einzige und eben so allgemein verständliche Notenschrift bekommen hat, als die Tonsprache selbst überall einerley ist, und allgemein verstanden wird.

Damit aber der Leser deutlich sehen könne, auf wie mancherley Art man in den frühern Jahrhunderten in der musikalischen Notation von einander abgewichen ist, wollen wir nur einige ganz kleine Proben aus dem achten, neunten, zehnten und eilften Jahrhundert noch beybringen, so wie sie Gerbert mit großer Mühe aus alten Manuscripten gesammelt, und in seinem schätzbaren Werke de cantu et Musica sacra in Kupfer mitgetheilt hat. Wir geben diese Proben aber nicht ganz, sondern von jeder nur ein Fragment. Aus dem achten und neunten Jahrhundert sind folgende: Taf III fig. 11. Nr. 1. ist aus einem Sacramentario der Abtey St. Gallen genommen, Nr. 2. aber aus einem Sacramentario der Abtey St. Denys bey Paris. Beyde rechnet Gerbert ins achte Jahrhundert. Bey den folgenden ins neunte Jahrhundert gehörigen Nummern hat man den Text weggelassen, und bloß die Tonreihen nach ihren Formen und Richtungen genommen. Nr. 3. unterscheidet sich am meisten. Die übrigen Nummern haben viele Aehnlichkeit mit einander, und man sieht offenbar, daß sie aus einem und demselben Jahrhundert sind, und nur in Nebendingen von einander abweichen, welche Abweichung vielleicht bloß den verschiedenen Schreibern beyzumessen ist. Sie sind übrigens alle aus Italiänischen Bibliotheken genommen. Taf IV. fig. 12.

Ins zehnte Jahrhundert gehört folgendes Fragment: Taf. V. fig. 13. Die Tonzeichen sind denjenigen etwas ähnlich, die wir schon unter den Namen Eucaphus, Quilisma, Podacus ꝛc. kennen gelernt haben. Noch ähnlicher aber sind sie den so genannten Neumen des Guido. Beyde Arten von Zeichen scheinen um diese Zeit vermischt gebraucht worden zu seyn. Dieß ist auch der Fall bey der folgenden Probe, welche Gerbert ins eilfte Jahrhundert rechnet, die aber hier nicht bloß der Zeichen wegen, sondern auch weil sie die Formeln der alten Kirchentonarten enthält, gegeben wird. Taf. V. fig. 14. Bey dieser Notation ist alles nach Guidonischer Art, Linien, Schlüssel und Neumen. Dennoch findet man noch Proben aus nachfolgenden Jahrhunderten, worin sich wiederum weder Linien noch Schlüssel finden, so daß man sich verwundern muß, wie eine so augenscheinlich nützliche Erfindung nur so langsam in allgemeinen Gebrauch hat kommen können. Was sonst noch für Tonzeichen mit und ohne Linien in diesem Zeitraum hin und wieder gebräuchlich gewesen sind, ist schon §. 40. bemerkt worden. Die Punkte, welche Kircher und Galilei anführen, wobey aber bloß die Linien und keine Spatia benuzt wurden, sind nicht verloren gegangen, sie mußten, nachdem man die anderen Zeichen sämmtlich entweder zum Schreiben zu beschwerlich oder nicht genug ins Auge fallend fand, bald wieder hervorgesucht werden. Eben so ging es mit den Tonzeichen, welche noch vor Guido im Kloster Corbie erfunden, aber ohne Linien und Schlüssel gebraucht wurden (s. §. 40.). Ihre Figur war so glücklich ausgedacht, daß man sie ebenfalls bald wieder hervorsuchen, oder aufs neue darauf kommen mußte. Ueberhaupt läßt sich der Gang, den die Entwickelung dieser Dinge der Natur der Sache nach nehmen mußte, sehr weit verfolgen. So lange keine Linien und Spatia gebraucht wurden, war es sehr gleichgültig, wie die Figur eines Tonzeichens beschaffen war, nur mußte der Anfang derselben, welche die Stelle eines Tones bezeichnen sollte, stärker und mehr ins Auge fal-

lend seyn, als die übrigen Theile der Figur. Diesen Umstand findet man daher in allen den Neumen, von welchen Proben gegeben worden sind, beobachtet. Ueberall ist die Stelle des Tons mit einem so genannten Herunterstrich, das übrige aber mit einem Aufstrich bezeichnet. Da aber die Stelle des Tons in Rücksicht auf Höhe und Tiefe bey einer bloßen Choralmelodie die Hauptsache ist, so wäre ein Herunterstrich auf der gehörigen Stelle schon allein hinreichend gewesen, eine solche Melodie deutlich zu bezeichnen, und das Uebrige war genau genommen nichts als Ueberfluß, der nicht nothwendig zur Sache gehörte, folglich auch nur Verwirrung anrichtete und die Sache erschwerte. Diesem Hauptpunkt, nehmlich der deutlichen Bezeichnung einer Stelle des Tons kam man näher, indem man die so genannten Herunterstriche immer mehr und mehr zu verstärken suchte, bis man endlich so weit kam, ihn erstlich in Punkte ● ● ● sodann in viereckige ■ ■ und rautenförmige ◆ ◆ Figuren zu verwandeln, und alles Uebrige, was nicht wesentlich zum Zweck gehörte, wegzulassen. Daß die Sache einen solchen Gang genommen habe, kann man von Jahrhundert zu Jahrhundert beweisen. Die Guidonischen Neumen waren ursprünglich von dünnen und schwachen Herunterstrichen auf der Stelle, welche die Höhe des Tons andeuten sollte, z. B. 7 J ✓. Sie nahmen aber nach und nach folgende Formen 7 ✓ ▪ ● an, bis sie allmählich immer dicker wurden, sich mehr ründeten, und endlich ganz in die Gestalten übergingen, welche sie noch in unsern Zeiten haben und hoffentlich nun auf immer behalten werden. Die Erfindung der Mensuralmusik brachte neue Veränderungen hervor, aber die Grundlage blieb wie sie war.

Während man hierin in den Abendländern zwar noch nicht an das Ziel kam, aber doch einen Weg fand, der dazu führen konnte, haben die Neugriechen fast keinen einzigen Schritt zu einem ähnlichen Ziele gethan. Da sie die weitläuftige Notation ihrer Väter verließen, setzten sie etwas an die Stelle derselben, was noch weit unvollkommener war. Jene war zu reich, diese wurde zu arm. Es ist aber besser (wie schon Guido gesagt hat), Ueberfluß haben, als Mangel leiden. Jene hatten einem und eben demselben Ton in jeder neuen Beziehung auch ein neues Zeichen gegeben; diese hatten die wesentlichen Verschiedenheiten der Töne noch so wenig erkannt, daß sie nicht für einzelne Töne, sondern für Verbindungen mehrerer Töne oder für ganze musikalische Sätze, Zeichen und Neumen erfanden. Eine solche Tonschrift ist so beschaffen, wie eine Sprachschrift seyn würde, in welcher ganze Wörter oder wohl gar Phrasen mit einem einzigen Buchstaben oder Zeichen angedeutet werden sollten. Von der Musik der Neugriechen überhaupt ist schon im ersten Bande dieser Geschichte (Seite 443 folg.) vorläufig gehandelt worden, worauf der Leser verwiesen wird, um hier nicht Dinge noch einmal sagen zu müssen, die schon gesagt sind. Johannes Damascenus (s. §. 82.) ist eine Hauptperson in der Neugriechischen Musik, und besonders in der Notation. Er soll zwar seine Notation nicht selbst erfunden, sondern nur aus alten schon vorhandenen Büchern genommen und weiter verbreitet haben, (s. Sulzers Transalpinisches Dacien, B. 2.); er ist nun aber einmal durch Tradition vieler Jahrhunderte in der Neugriechischen Notation als ein Erfinder angesehen worden, und schwerlich wird sich in unseren Zeiten noch ein Document auffinden lassen, wodurch man ihm diese Ehre streitig machen könnte; obgleich eben so wenig ein Document vorhanden ist, woraus man sehen könnte, wie seine Notation beschaffen war.

Da man indessen Proben Griechischer Notation aus dem achten Jahrhundert hat, in welchem Johannes Damasc. lebte, und es wenigstens wahrscheinlich ist, daß die seinige von ähnlicher Beschaffenheit gewesen sey, so kann man sich vielleicht doch eine Vorstellung von ihr machen, die von der Wahrheit nicht sehr abweichen wird. Nach Montfaucon (Palaeographia Graeca) sind die Tonzeichen, deren sich die Griechen jener Jahrhunderte beym Kirchengesang bedient haben, von zweyerley Art gewesen. Die eine Art diente bloß dazu, die Biegungen der Stimme beym Lesen anzudeu-

ten; die andere aber war für modulirtere Melodien bestimmt (Aliae notae sunt pro modulationibus majoribus et prolixioribus, superne et extra scriptionis seriem depictis etc.). Bisweilen wurden diese beyden Arten auch zugleich gebraucht. Dann waren aber die Noten für die eigentliche Melodie roth gemahlt, um von den bloßen Accenten desto leichter unterschieden werden zu können. Diejenigen Zeichen, welche dem Anschein nach bloß zum choralmäßigen Lesen dienten, waren von folgender Art:



und sind nach der Bemerkung des Montfaucon schon vom siebenten Jahrhundert an gebraucht worden. Da man indessen in unsern Zeiten die Bedeutung derselben unmöglich errathen kann, auch keine Hülfsmittel vorhanden sind, wodurch man zu einer richtigen Kenntniß derselben gelangen könnte, so würden ganze Proben dieser Notation, so wie sie sich in Montfaucons Palaeographia Graeca und beym Gerbert finden, hier völlig ohne Nutzen seyn. Wir begnügen uns daher, nur einen Begriff von der Gestalt der Zeichen gegeben zu haben.

Hingegen von den modulirtern Melodien, von welcher Art wahrscheinlich die Melodien des Johannes Damascen. gewesen seyn werden, geben wir folgende vollständige Proben auf: Taf. V. fig. 15. Obgleich die beyden Codices, aus welchen diese Proben genommen sind, ins zehnte und eilfte Jahrhundert gehören, so sind doch die Notenzeichen unter den Griechen wahrscheinlich schon früher im Gebrauch gewesen; denn in andern Handschriften aus dem zwölften, dreyzehnten und vierzehnten Jahrhundert sind sie noch von eben der Beschaffenheit, nur bisweilen stärker und schwächer in den Auf- und Herunterstrichen, so wie überhaupt größer oder kleiner. So wie diese Art von Zeichen nun über das eilfte Jahrhundert hinaus beybehalten worden, so ist auch zu vermuthen, daß sie schon vorher von ähnlicher Beschaffenheit gewesen seyn können.

Die Unvollkommenheit dieser Notation ist übrigens einleuchtend, sie mag nun von Johannes Damascen. oder von einem andern erfunden seyn. Daher ist sie auch von den Griechen folgender Jahrhunderte fast ganz vergessen worden, wie Sulzer in seiner Geschichte des Transalpinischen Daciens bemerkt. Sethus Calvisius kannte sie aus der Beschreibung, welche Zarlino davan gegeben hat; er sagt aber (s. Exercitatio de initio et progressu Musices etc. pag. 113.) von ihr: obgleich Johannes Damascenus durch diese Erfindung in großes Ansehen gekommen, und nicht allein allen Musikern vorgezogen, sondern ihm auch aufgetragen worden, neue Melodien für die Kirche zu componiren, und sie andere zu lehren, so sey doch keine Gewißheit in seinen erfundenen Tonzeichen anzutreffen (tamen cum certitudo penitus nulla in illis inventis characteribus statui posset); Guido habe daher andere erfunden ꝛc. Wir beschließen diese Materie mit diesem Urtheil, und überlassen es nun dem Leser zu entscheiden, was für Melodien mit einer so unvollkommenen Notation geschrieben werden konnten. Unvollkommenheit in der Schrift setzt Unvollkommenheit in der Sprache voraus; eben so in der Musik. So wie die Musik selbst zunimmt und sich ausbildet, so muß ihr die Tonschrift in gleichen Schritten folgen, und ist ihr auch wirklich, wie uns die Geschichte lehrt, stets gefolgt.

§. 71.

Die Beschaffenheit der musikalischen Instrumente hängt mit der Beschaffenheit der Musik selbst nicht minder zusammen, als die Notation, und fast noch inniger. Man findet eine gewisse Art von Vocal- und Instrumentalmusik bey vielen Völkern, die von keiner Notation etwas wissen. Aber eine Instrumentalmusik ohne Instrumente läßt sich gar nicht gedenken, und kann nirgends vorhanden seyn. So bald man daher von einem Volke weiß, daß es Instrumente gebraucht habe, so muß die Kenntniß von der Beschaffenheit und Einrichtung derselben, nothwendig am sichersten zu einer Kennt-

niß der Art von Musik selbst führen, die darauf ausgeübt werden konnte. Die musikalischen Instrumente sind (wie schon im ersten Bande dieses Werks S. 128. bemerkt worden ist) der getreueste und richtigste Abdruck des ganzen musikalischen Wissens eines Volks. Sie enthalten nicht nur die Zahl der Töne, deren man sich bedient, sondern geben auch sogar bisweilen die Art und Weise an, wie man sich ihrer bedient hat. Man muß aber ihre Beschaffenheit sehr genau kennen, wenn man solche Schlüsse aus ihnen herleiten will. Die Instrumente des Mittelalters sind zwar in ihrer ursprünglichen Beschaffenheit nicht mehr vorhanden. Da aber verschiedene derselben ihrer ganzen ursprünglichen Anlage nach, nur in verbesserten Gestalten bis auf unsere Zeiten gekommen sind, und es nicht an Nachrichten fehlt, woraus man die Verbesserungen, welche nach und nach damit vorgenommen worden, kennen lernen kann, so läßt sich, wenn diese Nachrichten mit der jetzigen Beschaffenheit dieser Instrumente zusammen gehalten und mit einander verglichen werden, dennoch zurückschließen, wie sie ursprünglich ungefähr beschaffen gewesen seyn können. Das wichtigste Instrument von dieser Art ist unstreitig die Orgel, deren Erfindung und Einführung der ganzen Musik nach und nach eine vorher ganz unbekannte, neue Richtung gegeben zu haben scheint.

Das Wort Organum (Orgel) hatte ursprünglich eine sehr weitläufige Bedeutung. Jedes Werkzeug, womit etwas verrichtet wurde, erhielt diesen Namen. Nach und nach ging aber dessen Anwendung ausschließend auf alle musikalische Instrumente über, [91]) bis man es allmählich nur für gewisse Gattungen [92]), und endlich einzig und allein für das große Instrument aller Instrumente gebrauchte, welches noch jetzt diesen Namen ausschließend führt.

§. 72.

Der Ursprung dieses Instruments geht bis ins entfernteste Alterthum zurück, und ist in einem der allerältesten Instrumente, in der einfachen Pfeife zu suchen. So wie man mehrere solcher einfachen Pfeifen mit einander verband, entstand eine Art von Orgel. Pan vereinigte schon mehrere mit Wachs:

Pan primus calamos cera conjungere plures
Instituit — — —

Virg. Eclog. 2. v. 32.

und lehrte sie mit dem Munde anblasen:

— Nam te calamos inflare labello
Pan docuit — —

Calphurnius apud *Barthol. de tibiis* veterum Lib. I. cap. 4.

Die

91) Organa dicuntur omnia instrumenta musicorum. Non solum illud organum dicitur, quod grande est, et inflatur follibus; sed quidquid aptatur ad cantilenam, et corporeum est, quo instrumento utitur, qui cantat, Organum dicitur. *S. Augustinus* in Psal. LVI. n. 16. — Noch früher hatte das Wort Organum eben die weitläuftige Bedeutung. Hieronymus (Opp. Tom. I. Epist. ad Laetam, p. 56.) sagte schon im vierten Jahrhundert: *Virgo surda sit ad organa.* Daß unter diesen Organis Saiten- und Blaseinstrumente zu verstehen sind, wird aus dem deutlich, was Hieronymus auf die eben erwähnten Worte folgen läßt. Die Jungfrau soll nicht einmal wissen, wozu die Tibia, die Lyra und die Cithara auf der Welt sind. „Tibia, lyra (sagt er), cithara, cur facta sint, nesciat.“ Diese Instrumente sind das, was er vorher im Ganzen Organa nannte.

92) Organica est in his, quae spiritu inflante completa, in sonum vocis animantur, ut sunt tubae, calami, fistulae, organa, pandoria, et similia instrumenta. *S. Isidor.* Lib. III. Etymolog.

Die Anzahl der Pfeifen war unbestimmt. Beym Virgil wird von dem Instrument eines Schäfers geredet, welches sieben ungleiche Pfeifen hatte:

Est mihi disparibus septem compacta cicutis
Fistula. Eclog. II, 37.

und beym Theokrit kommt eines mit neun Pfeifen vor:

Fistulam egregiam ego feci quae novem sonos emittet. Idyl. 8, 18.

Diese Art von Instrument hat sich in neuern Zeiten völlig von ähnlicher Beschaffenheit in den neu entdeckten Südländern gefunden. Die Pfeifen sind von so verschiedener Länge, daß sie eine ordentliche Tonleiter enthalten, welche auf- und absteigend geblasen werden kann, indem man den Mund an den Pfeifen hin und her bewegt, und Luft in sie zu bringen sucht. Dieß ist gerade die Art, welche Lucrez (de rerum natura, Lib. 4.) beschreibt: „Unco saepe labro calamos percurrit hiantes“ Die Lippe geht auf und ab über offene Pfeifen.

Mancherley zufällige Umstände können Veranlassung zu der Bemerkung gegeben haben, daß man seine eigene Lunge schonen, und die Pfeifen auf andere Weise zur Ansprache bringen könne. Daß man Luft in Behältnisse einschließen und theilweise durch größere oder kleinere Oeffnungen wieder herauslassen und an gewisse Orte hinleiten könne, ist gewiß keinem Volk lange unbekannt geblieben. Was ist nun natürlicher, als daß man eine solche Erfahrung auf die mit einander verbundenen Pfeifen anzuwenden suchte? Anfänglich gebrauchte man hierzu einen ledernen Schlauch, und drückte die Luft vermittelst des Arms in die Pfeifen. Da aber auf diese Weise die sämmtlichen Pfeifen zugleich getönt haben würden, so konnte nun entweder nur eine einzige Pfeife gebraucht werden, oder man mußte auf ein Mittel denken, diese einzige Pfeife so einzurichten, daß auf ihr allein eben so viele Töne herausgebracht werden konnten, als man vorher durch eine größere Anzahl derselben erhalten hatte. Daß eine längere Pfeife einen tiefern, eine kürzere aber einen höhern Ton gebe, wußte man schon; es kam daher nur darauf an, eine einzelne Pfeife so einzurichten, daß man sie nach Belieben verlängern und verkürzen konnte. Man fand, daß sich dieses durch angebrachte Löcher bewerkstelligen ließ, und daß man sie nach gewissen Absichten mit den Fingern nur zu schließen oder zu öffnen brauche, um auf einer einzigen Pfeife so viele verschiedene Töne zu erhalten, als man Löcher in sie gemacht hatte. Eine solche mit Löchern versehene Pfeife steckte man nun in den ledernen Schlauch, drückte die Luft mit dem Arm in sie, gebrauchte die Finger zur beliebigen Oeffnung oder Bedeckung der Löcher, und erfand hierdurch die so genannte Sackpfeife (Tibia utricularia) ein bey allen Völkern bekannt gewesenes und noch bekanntes Instrument.

Die bisherigen Entdeckungen durften nunmehr nur weiter verfolgt werden, und es konnte nicht fehlen, man mußte auf die Erfindung eines Instruments gerathen, welches eine wahre Art von Orgel war. Der lederne Schlauch konnte in einen hölzernen Kasten verwandelt werden, man konnte die Löcher wieder verlassen, und zur ursprünglichen Einrichtung der Pans-Pfeife zurückkehren, man konnte über dem Kasten verschiedene Löcher anbringen, um jeder einzelnen Pfeife eine eigene Stelle zu geben, man konnte unter diesen Löchern kleine Schieber anbringen, mit welchen der Eingang in die Pfeifen verschlossen oder geöffnet wurde, man konnte die Luft auf verschiedene Arten in die Pfeifen bringen x. Daß alle diese Versuche zu verschiedenen Zeiten wirklich gemacht worden sind, leidet gar keinen Zweifel: denn man findet nicht nur in den Beschreibungen, sondern auch in den Abbildungen musikalischer Instrumente auf alten Kunstwerken unverkennbare Spuren davon.

Wenn man mit einer Erfindung erst so weit gekommen ist, wie man mit der Erfindung der Orgel nun gekommen war, so ist die allmähliche Vervollkommnung derselben nicht nur nicht schwer, sondern sie erfolgt nach und nach von selbst, wenn es den Menschen nicht an Veranlassung fehlt, sich

damit zu beschäftigen. Man sucht bemerkten Mängeln abzuhelfen. Der eine thut es auf diese, der andere auf eine andere Weise. Man wird durch diese Abweichungen in den Stand gesetzt, mehrere Methoden mit einander zu vergleichen, und endlich die beste und zweckmäßigste unter ihnen auszuwählen. Viele Jahrhunderte hindurch hat man sich mit Versuchen über die beste Art den Wind in die Pfeifen zu bringen geplagt. Man hat Wasserfälle, wie bey den großen Eisenhämmern, Wasserleitungen wie bey den Schneidemühlen, Pumpen wie unsere Windmaschinen, den Dampf des kochenden Wassers, wie bey den Windkugeln oder Feuerpumpen, Blasebälge von mancherley Art rc. gebraucht. Bey den meisten Versuchen dieser Art war das Wasser die Ursache der Bewegung, wodurch Wind hervorgebracht wurde. Zuletzt ist man bey den Blasebälgen geblieben, und hat sie entweder durch Wasser oder durch Menschen in Bewegung setzen lassen.

§. 73.

Die Anwendung so verschiedener Mittel, die Luft in die Pfeifen zu bringen, hat unsere Vorfahren veranlaßt, zwey Hauptarten von Orgeln zu unterscheiden, nehmlich die hydraulische und die pnevmatische, obgleich in Rücksicht auf die Hauptsache gar kein Unterschied Statt finden kann. Die Pfeifen können nie anders als durch Luft in Ansprache gebracht werden. Ob man nun diese Luft durch die Gewalt des Wassers, durch Menschen, oder irgend eine Maschine in die Pfeifen bringt, ist alles einerley, und nur darin von einander verschieden, daß es in einer Art besser und bequemer als in der andern geschehen kann. Sowohl dieser Umstand, als die Vieldeutigkeit des Wortes Organum hat in die Geschichte dieses wichtigen Instrumentes viele Verwirrung gebracht. Wenn ein Schriftsteller von Organis sprach, so glaubte man, er habe von wirklichen Orgeln geredet, da doch gewöhnlich nur einzelne Instrumente darunter zu verstehen waren. Eben so ging es, wenn von dem Unterschied der hydraulischen und pnevmatischen Orgel geredet wurde. Die Begriffe davon wurden entweder häufig mit einander verwechselt, oder man wußte überhaupt nicht, welche Vorstellung man sich davon machen sollte. Daher ist es nun so schwer geworden, verschiedene Stellen bey alten Schriftstellern, die dieses Instrument betreffen, gehörig zu verstehen. Ihren Ausdrücken nach sollte man meinen, die Orgel sey in ihrer vollen Pracht schon bey den Hebräern, Griechen und Römern vorhanden gewesen, und der Natur der Sache, und anderen Nachrichten und Beschreibungen nach, findet man, daß man zwar schon lange eine Art von Pfeifenwerken hatte und haben konnte, daß diese Pfeifenwerke aber von ganz anderer Beschaffenheit und Einrichtung gewesen seyn müssen, als es die Orgeln neuerer Jahrhunderte sind. Am besten scheint dieser Unterschied von einem Ungenannten aus der Congregat. St. Mauri in der Vorrede zu seinem Werk: *Explication de divers monumens singuliers, qui ont rapport à la religion*, bestimmt worden zu seyn. Er sagt (pag. VIII.): „En effet, l'Hydraule etoit en petit ce, que les orgues sont en grand; aussi est-ce de la, que vient le nom, qu'elles portent: car on trouve, que les auteurs tant Grecs que Latins ne parlent gueres de l'Hydraule sans le designer par le nom general et indefini d'Organum: je vois meme qu'ils en ont connu rarement la structure. C'est pourquoi je voudrois bien savoir, si les *Ctesibius* de nos jours pourroient d'abord retrouver le chemin, que l'hydraule a fait jusqu'a l'orgue, et ensuite descendant de l'orgue jusqu'a l'hydraule expliquer le mechanisme de cet instrument.“ Daß die hydraulischen Orgeln im Kleinen das waren, was die pnevmatischen im Großen sind, läßt sich aus vielen Umständen beweisen. Beym Athenäus (Lib. IV. cap. 24. de musicis instrumentis etc.) wird auch von der Wasserorgel gehandelt, und gleich im Anfang des Kapitels gesagt, als mancherley von der Art geredet war, hörte man in der Nähe den süßen Ton einer Wasserorgel rc. Diese Orgel muß also wenigstens so klein gewesen seyn, daß man sie von einem Ort zum andern tragen konnte, wie noch jetzt die Savoyarden mit ihren Leyerorgeln zu thun pflegen. Daß man von ihrem

Ton eben so entzückt war, wie noch jetzt der gemeine Mann entzückt werden kann, wenn er an Märkten oder bey andern Gelegenheiten unvermuthet eine Italiänische Leyer hört, sieht man ebenfalls beym Athenäus am angeführten Orte, wo es heißt, daß ein gewisser **Ulpianus** den in der Gesellschaft befindlichen Musikus **Alcides** ansah, und zu ihm sagte: Audis, o omnium musicissime, jucundum hunc concentum, qui nos omnes suavitate affectos ad se convertit etc.

§. 74.

Damit der Leser eigene Prüfungen über diese Sachen anstellen könne, wollen wir hier einige der wichtigsten Nachrichten und Beschreibungen aus alten Schriftstellern sammeln. Die erste und älteste Nachricht, aus welcher man auf ein Instrument von einigem Umfang schließen kann, wobey Blasebälge und nach der Meinung einiger, auch Tasten angebracht waren, die mit den Händen gespielt wurden, findet sich in der Anthologie, und ist zuerst von **du Cange** im Gloss. med. et inf. Latin. unter dem Wort Organum, sodann von mehreren angeführt worden. Es ist die Beschreibung einer Orgel, welche **Julian** der Abtrünnige (er lebte im vierten Jahrhundert) besessen haben soll. Diese Verse sind im Original folgende:

Ἀλλοίην ὁρόω δονάκων φύσιν· ἦπου ἀπ' ἄλλης
χαλκείης τάχα μᾶλλον ἀνεβλάστησαν ἀρούρης.
Ἄγριοι, οὐδ' ἀνέμοισιν ὑφ' ἡμετέροις δονέονται,
Ἀλλ' ὑπὸ ταυρείης προθορὼν σπήλιγγος ἀήτης,
Νέρθεν ἐϋτρήτην καλάμην ὑπὸ ῥίζαν ὁδεύει.
Καί τις ἀνὴρ ἀγέρωχος ἔχων θοὰ δάκτυλα χειρὸς
Ἵσταται ἀμφαφόων κανόνας συμφράδμονας αὐλῶν
Οἱ δ' ἁπαλῶν σκιρτῶντες ἀποθλίβουσιν ἀοιδήν.

Quam cerno alterius naturae est fistula: nempe
Altera produxit fortasse hanc aenea tellus,
Horrendum stridet, nec nostris illa movetur
Flatibus, at missus taurino e carcere ventus
Subtus agit laeves calamos, perque ima vagatur.
Mox aliquis velox digitis insignis et arte
Adstat, concordes calamis pulsatque tabellas,
Ast illa subito exsilium et carmina miscent.

In einer Deutschen Uebersetzung würde folgender Sinn herauskommen:

Ich sehe, andrer Art kommt manches neue Rohr
Aus tiefem Schlund, der Erde Schooß hervor.
Nicht unsre Lunge ists, womit wir es beseelen,
Der starke Hauch kommt bloß aus ochsenhäutnen Höhlen,
Und dringt durchs offne Rohr von unten aufwärts an.
Ein Künstler komm' herbey, der hölzerne Klaviere,
Mit leichter Hand und Kunst berühre und regiere,
Damit ein schöner Ton und Harmonie erklingen kann.

Du Cange schließt aus dieser Beschreibung, die Julianische Orgel sey kein Hydraulicum, sondern den neuern Windorgeln schon sehr ähnlich gewesen. Der lederne Schlauch war aber noch kein

Blasebalg, und das, was der Organist mit den Fingern niederdrückte, um den Wind in die Pfeifen zu lassen, welches im Text κάνων genannt wird, mag wohl ebenfalls etwas anderes gewesen seyn, als die neuern Klaviertasten sind. Wenigstens ist Sponsel in seiner Orgelhistorie der Meinung, es sey eine Art von Windladen darunter zu verstehen, in welcher Canäle befindlich waren; von der Art, wie unsere Canzellen sind. Wie man die geschwinden Finger des Organisten zu nehmen habe, ist schon im ersten Bande dieser Geschichte S. 417. bey Gelegenheit einiger andern Orgel-Beschreibungen bemerkt worden. Hier wird es, besonders wenn man die Bedeutung des Worts ἀγέρωχος beherzigt, das einen rohen, starken Kerl bezeichnet, gerade eben so zu verstehen seyn, wie dort.

§. 75.

Von ähnlicher Beschaffenheit ist die Beschreibung, welche **Cassiodor** in seiner Erklärung des 150sten Psalms von einer Orgel gegeben hat. „Organum (sagt er) itaque est quasi turris, diversis fistulis fabricata, quibus flatu follium vox copiosissima destinatur, et ut eam modulatio decora componat, linguis quibusdam ligneis ab interiori parte construitur quas disciplinabiliter magistrorum digiti reprimentes grandisonam et suavissimam efficiunt cantilenam." Wenn man unter dem Thurm nur die Figur desselben im Kleinen, unter den diversis fistulis sieben oder acht Pfeifen, unter dem flatu follium eine angemessene aus Blasebälgen oder ledernen Schlauchen herausgedrückte Luft, unter den linguis ligneis einige hölzerne Schieber unter den Pfeifenlöchern, und unter der cantilena suavissima, welche die digiti durch das kunstmäßige Niederdrücken der hölzernen Schieber hervorbringen ꝛc., ein Dudeln versteht, welches dem Dudeln der Leyerorgeln ähnlich ist, so wird dieses Instrument noch immer unter die kleinen so genannten Wasserorgeln gerechnet werden können, und noch weit entfernt von unsern neuern Orgeln bleiben.

§. 76.

Die Barbarey, welche nach **Cassiodors** Zeiten unter den occidentalischen Völkern einriß, hat nicht nur den Verlust vieler Künste und Kenntnisse, sondern auch vieler Kunstwerke nach sich gezogen. Dieß scheint auch der Fall mit der Orgel nach ihrer damaligen Beschaffenheit gewesen zu seyn. Was uns hin und wieder von dem frühern Gebrauch der Orgeln in der christlichen Kirche erzählt wird, ist sehr unsicher, und läßt sich aus mancherley Gründen bezweifeln. Von dieser Art ist die Nachricht des **Platina** in seinen Lebensbeschreibungen der Römischen Päpste, nach welcher **Vitalianus** I. verordnet haben soll, den Gesang in der Kirche mit der Orgel zu begleiten. Seine Nachricht ist folgende: „at Vitalianus cultui divino intentus, et regulam ecclesiasticam composuit, et cantum ordinavit, adhibitis ad consonantiam, ut quidam volunt, organis." Erstlich scheint **Platina** selbst nicht von der Sache überzeugt gewesen zu seyn, weil er hinzu setzt: ut quidam volunt; und zweytens können unter Organis, wie schon öfter erinnert worden ist, auch andere Instrumente verstanden werden. Eben so wenig wird die frühe Einführung der Orgel in die Kirche durch die bekannten Verse aus dem **Mantuanus**:

Signius adjunxit molli conflata metallo
Organa, quae festis resonant ad sacra diebus.

bewiesen, weil sie falsch angeführt sind, und sich ganz anders beym **Mantuanus** finden. *Signius*, unter welchem **Vitalianus** verstanden wird, wird nicht einmal genannt, und der Zusammenhang der Stelle beweist, daß die Rede nicht von einem einzigen Papst, sondern von dreyen, nehmlich von **Bonifacius VII.**, **Clemens VI.** und **Sixtus V.** die Rede ist, von welchen der erstere das Jubel-

fest auf hundert, der andere auf funfzig und der dritte auf 25 Jahre verlegt hat. Von diesen dreyen sagt nun Mantuanus:

Adjunxere etiam molli conflato metallo
Organa, quae festis resonant ad sacra diebus.

Hier sind die Organa offenbar aus Metall gegossene Instrumente, so wie sie auch Calvör (Rituale ecclesf. P. II. pag. 689.) darunter verstanden hat, indem er am angezeigten Ort den Sinn der Mantuanischen Verse zwar ebenfalls mißversteht, und ihn irrig auf den Vitalian deutet, aber doch hinzu setzt: Organa Vitaliani fuere instrumenta Musicis alias usitata, quae Vitalianus in ecclesiam introduxit. Sponsel in der Orgelhistorie will unter diesen Organis die Tuba oder Posaune verstanden wissen, weil diese bey den Alten aus Erz gemacht war:

Quidquid in aere cavo reboans tuba curva remugit.
Prudent.

§. 77.

Um diese Zeit scheint also in den Abendländern noch keine eigentliche Orgel vorhanden gewesen zu seyn. Die nächste Nachricht, die man in der Folge von einer Orgel findet, gehört ins achte Jahrhundert. Um diese Zeit soll der Griechische Kaiser Constantinus Copronymus dem König Pipin eine Orgel zum Geschenk nach Frankreich gesendet haben. In Eginhards Annalen *de gestis Pipini Regis* heißt es ad an. 757. „*Constantinus* Imperator *Pipino* regi multa misit munera, inter quae et organa, quae ad eum in Compendio villa pervenerunt, ubi tunc populi sui generalem conventum habuit.“ Hier ist die Rede von vielen Orgeln, aber nicht von einer, folglich können eben so wohl andere musikalische Instrumente darunter verstanden werden. Wenn jüngere Geschichtschreiber in der Folge eine wirkliche Orgel darunter verstanden haben, so kann es Mißverständniß gewesen seyn. Von solcher Art scheinen die Nachrichten des Marianus Scotus, des Lambert von Aschaffenburg und des Aventinus zu seyn. Ersterer macht in seiner Chronik ad an. 756. (in *Pistorii* SS. rer. Germanicar. T. I. pag. 226.) aus den Organis schon ein Organum, und setzt hinzu, es sey das erste gewesen, welches nach Frankreich gekommen. „Anno 756 organum primitus venit in Franciam, missum Pipino regi a Constantino imperatore de Graecia.“ Der zweyte, nehmlich Lambert von Aschaffenburg, dessen Chronik ebenfalls in der Sammlung des Pistorius abgedruckt ist, hat zwar Organa und bleibt darin der ersten Nachricht des Eginhard getreu, sagt aber doch, daß sie die ersten waren, welche aus Griechenland nach Frankreich gekommen sind. Am meisten weicht aber der jüngste dieser Geschichtschreiber, nehmlich Aventinus, in seinen Bayerischen Annalen von der ursprünglichen Geschichte ab, worin es Lib. III pag. 300. nach der Ingolstadter Ausgabe vom Jahr 1554 heißt: „Constantinus ad Pipinum proficisci jubet legatos, quorum princeps Stephanus, episcopus Romanus. Ipsi maritimo itinere cum muneribus ad Pipium devenere. Munera imperatoris, quae a legatis deferebantur, erant *instrumentum musicae maximum, res adhuc Germanis et Gallis incognita*. Organon appellant. Cicutis ex albo plumbo compactum est, simul et follibus inflatur, et manuum pedumque digitis pulsatur.“ Aventinus hat bey dieser Beschreibung offenbar eine Orgel seines Zeitalters vor Augen gehabt, in welchem nicht nur die Blasebälge nach heutiger Art, sondern auch die Pedaltasten schon erfunden waren.

§. 78.

Unter der Regierung Carls des Großen sollen ebenfalls Orgeln aus Griechenland in die Abendländer gekommen seyn. Der Mönch von St. Gallen, unter welchem einige den Notker Balbulus

verstehen wollen, giebt (Lib. II. *de rebus bellicis Caroli M.* n. 10.) folgende Nachricht davon: „Adduxerunt etiam iidem Missi (Constantini Copron.) omne genus organorum, sed et variarum rerum secum, quae cuncta ab opificibus sagacissimis *Caroli* quasi dissimulanter aspecta, accuratissime sunt in opus conversa: et praecipue illud musicorum organum praestantissimum, quod doliis ex aere conflatis, follibusque taurinis per fistulas aereas mire perflantibus, rugitu quidem tonitrui boatum, garrulitatem vero lyrae vel cymbali dulcedine coaequabat. Quod ubi positum fuerit, quamdiuque duraverit, et quo modo inter alia reipublicae damna perierit, non est hujus loci vel temporis enarrare.“ Diese Beschreibung klingt prächtig, und man sollte meinen, die Orgel, von welcher darin die Rede ist, müßte wirklich von Bedeutung gewesen seyn. Allein, die Beschreibungen, welche schon von Orgeln aus frühern Jahrhunderten angeführt sind, klingen ebenfalls prächtig, und bezeichnen bey genauer Untersuchung doch nur sehr unbedeutende Instrumente. Wenn diese Orgel von solcher Beschaffenheit gewesen wäre, wie man sich dieselbe der Beschreibung nach allenfalls denken könnte, so sollten es die geschickten Künstler Carls des Gr. wohl unterlassen haben, sie, nachdem sie sie nur quasi dissimulanter betrachtet hatten, sogleich nachzumachen. Hätte uns übrigens der Mönch von St. Gallen nur erzählt, wo sie hingekommen wäre, wie lange sie gedauert habe, und wie sie verloren gegangen sey; vielleicht hätte er bey dieser Erzählung einige Worte fallen lassen, die auf die nähere Beschaffenheit derselben hingedeutet hätten.

Daß die Beschreibung dieses Mönchs übertrieben, und er überhaupt kein Kenner dieser Materie gewesen ist, schließe ich aus einer andern Stelle seines Werks, die sich im ersten Buch n. 20. findet. Hier erzählt er von einem großen Fest, welches Carl gegeben habe, und wobey er, nachdem sich die Anwesenden beurlaubten, um seine Pracht recht zu zeigen, seine besten Musiker beorderte, sie mit Gesang und Klang zu begleiten. „Qui cum (sagt der Mönch) post admirabile illud et regibus insusitatum convivium licentiam abeundi peterent, ille (Carol.) ut eis magnificentiam suam et gloriam manifestius ostenderet, jussit procedere peritissimos cantandi Magistros, cum omnibus musicis organis: *de quorum vocibus et sonitu fortissima corda mollescerent, et liquidissima Rheni fluenta durescerent.*“ Wer solche Dinge sagen kann, verliert bey mir seinen historischen Glauben.

Eben so übertrieben ist die poetische Beschreibung, welche Walafr. Strabo von der Orgel macht, die im neunten Jahrhundert in einer Kirche zu Aachen gestanden haben soll. Dieser läßt eine Frau an dem schönen Ton dieser Orgel sogar sterben:

At alia de parte nitens fulgore corusco
Auratus discurrit eques, comitante pedestri
Agmine, tintinnum quidam, quidam organa pulsant.
Dulce melos tantum vanas deludere mentes
Coepit, ut una suis decedens sensibus, ipsam
Femina perdiderit vocum dulcedine vitam.
Cedant magna tui superest figmenta colossi
Roma; velit Caesar magnus; migrabit ad arces
Francorum, quodcumque miser conflaverit orbis.
En queis praecipue jactabat Graecia sese
Organa Rex magnus non inter maxima ponit.

Carm. de apparatu templi Aquisgran.

Die Worte: tintinnum quidam, quidam organa pulsant (einige spielten Klingeln und Schellen, andere Orgeln), machen es indessen fast unbegreiflich, wie Jemand daran hat sterben können.

Vielleicht ist dieß die nehmliche Orgel gewesen, welche Carl der Gr. ungefähr ums Jahr 812 von seinen Künstlern nach der von den Griechischen Gesandten mitgebrachten hat machen lassen. So wie es scheint, ist die Orgel der Griechen nicht zum Geschenk für den Kaiser bestimmt gewesen, sondern sie haben sie bloß mitgebracht, um bey ihrem Gottesdienst Gebrauch davon zu machen. Die Möglichkeit, sie von Constantinopel nach Aachen zu bringen, sie dort unter andern mitgebrachten Sachen sogleich zu zeigen und hören zu lassen ꝛc. sind lauter Beweise, daß sie sehr klein und unbedeutend gewesen seyn muß. Wer die kleinste Orgel von unserer Art aus einander nehmen, und etwa von Constantinopel nach Aachen bringen lassen wollte, würde bloß zum Zusammensetzen der einzelnen Theile, wenigstens die Zeit von einigen Monaten bedürfen.

Eine vortreffliche neuere Schriftstellerin, Madame *de Genlis*, die die Begebenheiten aus Carls des Gr. Zeitalter zum Stoff einer sehr angenehmen Erzählung gemacht und aus den besten Geschichtschreibern jener Zeiten geschöpft hat, nimmt auch Gelegenheit, von dem Ursprung der Orgeln zu reden. Die Erzählung führt den Titel: *Les Chevaliers du Cygne, ou la cour de Charlemagne*, und das vierzehnte Kapitel des zweyten Bandes hat die Ueberschrift: l'origine de l'orgue, nebst zwey recht schönen Motto's. Das erste Motto ist von einem ungenannten Engländer:

The imprison'd winds, released, with joyful sound
Proclaim their liberty all around.

und das zweyte aus dem Montagne:

Il n'est ame si revêche qui ne se sente touchée de quelque révérence, à considerer cette vastité sombre de nos eglises et ouir le son devotieux de nos orgues.

In diesem Kapitel erzählt ein Ritter, der aus Persien nach Europa gekommen war, seine Geschichte. Er nennt sich Giafar oder den Barmeciden. Er war aus Persien gebürtig, und reisete anfänglich mit seinem Vater, der ein sehr kluger und erfahrner Mann war. Als aber Giafar 20 Jahre alt war, verlor er diesen Vater; er reisete aber dennoch zwey Jahre nach seines Vaters Tode in der Gesellschaft dreyer Brüder in der Welt herum. Der Ruf von der großen Pracht am Hofe des Aaron Raschid zu Bagdad veranlaßte sie, eine Reise dahin zu machen. Bey ihrer Ankunft machten sie Bekanntschaft mit einigen Europäern von ihrem Alter, und verabredeten mit ihnen, daß sie alle in einem Hause beysammen wohnen wollten. Die Brüder des Barmeciden hatten viele angenehme Talente, und spielten auch auf verschiedenen Instrumenten; einige von ihren neuen Bekannten hatten dieselbe Neigung. Da sie aber in Bagdad keine freye Religionsübung hatten, so kamen sie mit einander überein, daß sie an feyerlichen Tagen in einem Zimmer zusammen kommen und gemeinschaftlich ihre Lieder singen wollten. Die einen sangen nun Psalmen, und die andern spielten die Instrumente dazu. Das Zimmer, worin dieß geschah, ging auf die Straße; das Volk blieb stehen und hörte zu; man wußte sehr bald was es war, und die Mahomedanische Intoleranz brachte es bald dahin, vom Califen einen Befehl auszuwirken, wodurch ihnen und allen übrigen Christen in Bagdad bey Lebensstrafe verboten wurde, sich zu versammeln und solche Gesänge zu singen. Einzeln wurde aber einem jeden erlaubt, so viel zu singen, als zu den Religionsgebräuchen gehörte. Dieses Verbot empörte den Giafar so, daß er auf Mittel dachte, die Befolgung desselben zu vereiteln. Da er stets eine große Neigung zur Mechanik gehabt hatte, so verfiel er nach einigem Nachdenken auf die Idee, sich ein Instrument zu verfertigen, welches nicht nur alle andere Instrumente, die er kannte, sondern auch sogar die Menschenstimme nachahmen könnte. Es sollte in Rücksicht auf Stärke des Tons die Wir-

kung eines ganzen Concerts thun. Er arbeitete Tag und Nacht daran, und in weniger als sechs Monaten brachte er ein Instrument von ungeheurer Größe zu Stande, welchem er den Namen Orgel gab, und welches seine Absichten vollkommen erfüllte. Er stellte es nahe an sein Fenster, und begleitete regelmäßig alle Morgen und alle Abende seinen Gesang der Psalmen damit. Nach wenig Tagen benachrichtigte man den Califen, daß die Christen, ungeachtet seines scharfen Verbots, ihre geistlichen Concerte dennoch wieder angefangen hätten, und zwar prächtiger als jemals. Der Calife gab hierauf angemessene Befehle, und eines Morgens, als der Barmecide zu seiner gewöhnlichen Stunde gerade auf seiner Orgel spielte, klopfte man wiederholt an seine Thüre. Er verschloß seine Orgel und öffnete seine Thüre. Es drang eine Menge bewaffneter Männer ins Zimmer, die der Calife beordert hatte, und erstaunte, ihn allein zu finden. Der Anführer fragte nach seinen Mitschuldigen. Giafar antwortete aber, daß er keine Mitschuldige habe. Der Anführer achtete aber nicht auf diese Antwort, sondern suchte in den Seitenzimmern nach den übrigen Sängern. Zehnmal ging er vor der Orgel vorbey, ohne nur zu muthmaßen, daß es ein Instrument sey, um so weniger, da ihr Giafar die Gestalt eines Schranks gegeben hatte. Endlich, da er durchaus nicht begreifen konnte, auf welche Weise die Mitschuldigen entkommen seyn konnten, befahl der Anführer dem Giafar, ihm zu folgen. Der Barmecide verlangte vor den Califen selbst geführt zu werden, welches auch geschah. Der Fürst wollte ihn wirklich selbst sehen und ausfragen. Er empfing ihn mit einer ernsten und strengen Miene, und betrachtete ihn einige Zeit, ohne ein Wort zu reden; aber über das heitere Wesen des Giafar erstaunt, sagte er: Unsinniger Jüngling, was kann dir eine solche Verwegenheit, und eine solche Geringschätzung des lebens einflößen? Herr, antwortete Giafar, nichts beruhigt die Unschuld mehr, als der Anblick eines billigen Richters. Aber, erwiederte er, du kannst deinen Ungehorsam nicht läugnen, ich bin selbst unter deinem Fenster gewesen, ich habe selbst den Schall von Instrumenten und Stimmen gehört, und doch hat man nur dich in deinem Zimmer gefunden. Wohin sind deine Mitschuldige gekommen? — Ich habe keine, antwortete Giafar. Höre, sagte der Fürst, deine Bildung gefällt mir und macht mich theilnehmend, deine Jugend erregt mein Mitleiden, ich kann dich begnadigen, aber ich fordere ein aufrichtiges Geständniß. Nein Herr, erwiederte Giafar, Sie würden den nicht begnadigen, der so niederträchtig wäre, seine Freunde zu verrathen. Gut, rief der Calife, alle Christen, die in Bagdad leben, sollen noch heute in Ketten und Banden seyn. Dieß würde doch nur einige Stunden dauern, sagte Giafar mit dem ruhigsten Ton. — — Und wer wird sie befreyen? — Ich, Herr. Auf diese Antwort verstummte der Fürst, nnd wußte nicht, ob er den Giafar verurtheilen, oder als einen Wahnsinnigen nach Hause schicken sollte. Der Barmecide nahm das Wort wieder, und sagte: Herr, ich muß Sie versichern, daß ich Ihren Befehlen nicht ungehorsam gewesen bin, und daß ich allein war, das kann ich leicht beweisen, wenn sie den Schrank, der in meinem Zimmer steht, holen lassen wollen. Ich werde diesen geheimnißvollen Schrank vor Ihren Augen öffnen, und Sie werden den gewissen Beweis meiner vollkommenen Unschuld darin finden. Diese Rede vermehrte die Verwunderung des Fürsten noch mehr, er gab aber augenblicklich Befehl, und die Orgel wurde in sein Zimmer gebracht. Während sich Giafar beschäftigte, sie in Ordnung zu bringen, suchte der Calife, der der Entwickelung dieser sonderbaren Scene mit eben so viel Neugierde als Ungeduld entgegen sah, seine Schwester, die Prinzessin Abassa auf; er erzählte ihr die vorhergegangene Unterredung und kam mit ihr zurück. Die Prinzessin hatte sich in einen so großen Schleyer gehüllt, daß man weder ihre Gestalt noch ihr Gesicht sehen konnte, und setzte sich nur wenig von der Orgel entfernt, an die Seite ihres Bruders. Alsdann bat sich der Barmecide die Erlaubniß vom Califen aus, sich vor seinen Schrank setzen zu dürfen, und in eben dem Augenblick fing er an zu singen und zu spielen. So wie der Calife das prächtige harmonische Gemisch hörte, welches Flöten, Hör-

ner, Hoboen und die Menschenstimme so vollkommen nachahmte, stand er mit Entzücken auf und rief aus: Ists möglich, dieser Schrank ist ein Instrument? Ja, Herr, erwiederte Giafar, und ich habe es erfunden, um damit die Strenge Ihrer Befehle zu mildern. Da ich eure Versammlungen verbot, sagte der Calife, wollte ich bloß das Aufsehen und das Feyerliche verhindern, was eure Gebräuche durch die Vereinigung vieler Instrumente und Stimmen erhalten; ein so wunderbares Mittel, meine Befehle unwirksam zu machen, konnte ich nicht vorhersehen; aber es ist billig, fügte er hinzu, daß diejenigen, welche zu gehorchen gezwungen werden, erfindungsreicher sind, als diejenigen, welche nur befehlen. Als er diese Worte ausgesprochen hatte, kehrte er sich zur Abassa, um sie zu fragen, was sie von dieser Begebenheit denke. Nun hörte der Barmecide die reitzendste und sanfteste Stimme, die nur je sein Ohr getroffen hatte, in den verbindlichsten Ausdrücken für sich den Fürsten bitten, daß er doch den Urheber einer so außerordentlichen Erfindung belohnen möge. Der Calife näherte sich dem Giafar, und sagte: Junger Mensch, ich liebe Talente und Künste, und dein Wesen gefällt mir; du sollst mir die Einrichtung dieser wunderbaren Maschine erklären, und ich will dein Glück machen. So wirst du, fuhr er fort, indem er sich zu seiner Schwester wandte, zufrieden seyn, Abassa, denn ich behalte das Instrument und den Erfinder desselben zugleich. Noch an eben dem Tage wurde der Barmecide im Palast aufgenommen und am folgenden schon mit dem Unterricht der Anfang gemacht. Aber es zeigte sich schon in den ersten Minuten, daß der Fürst nicht die mindeste Vorkenntniß hatte, um die Mechanik einer etwas verwickelten Maschine begreifen zu können, und dennoch seine Unwissenheit zu verbergen suchte. Nach einigen Betrachtungen über diese Art von Eitelkeit, die bey Großen und Mächtigen so häufig zu finden ist, wird nun noch erzählt, daß der Fürst von der Orgel einen Gebrauch gemacht habe, der dem Giafar sehr angenehm war. Die Gesandten Carls des Gr. waren nehmlich eben an seinem Hofe, und die Orgel kam unter die Geschenke, die ihnen der Calife für ihren Herrn mitgab. —

Aus dieser kleinen Erzählung sieht man, daß die Verfasserin derselben die Nachrichten aus den Geschichtschreibern des Mittelalters mit weit besserm Urtheil zu behandeln wußte, als manche gelehrte Männer gethan haben. Sie redet zwar von der wunderbaren Einrichtung der Orgel, und läßt allenfalls Menschen dabey in Entzücken gerathen; aber sie bleibt zugleich in den Grenzen der Natur und Wahrscheinlichkeit, indem sie die erste Erfindung so klein annimt, daß sie in einem kleinen Schrank enthalten ist, der an ein Fenster gestellt, und von einem Hause ins andere getragen werden kann. Wir haben schon in der Einleitung (Seite 54. Note 50.) einige Urtheile von eben dieser geistreichen Schriftstellerin angeführt, die die Urtheile manches Gelehrten über ähnliche Gegenstände übertreffen; der Gesichtspunkt, aus welchem sie hier die Beschafftnheit der Orgel zu Carls des Gr. Zeiten betrachtet hat, zeugt von ähnlichem, richtigem Urtheil.

§. 79.

Die nächste Nachricht, welche man nach Carls Zeiten wieder von einer Orgel findet, giebt ebenfalls Eginhard in seinen Annalen de gestis Ludovici Pii Imper. ad an. 826. Ein Presbyter mit Namen Georgius kam aus Venedig zu Ludwig dem Frommen, und rühmte von sich, daß er Orgeln machen könne. Der Kaiser sandte ihn nach Aachen, und gab Befehl, daß diesem Künstler Alles gegeben werde, was er zur Verfertigung einer Orgel nöthig habe. „Venit cum Balderico Presbyter quidam de Venetia nomine Georgius, qui se organum posse facere asserebat. Quem Imperator Aquisgrani cum Thancolfo Sacellario misit, et ut ei omnia ad id instrumentum efficiendum necessaria praeberentur, imperavit.“ Nigellus (Ermoldus), ein Geschichtschreiber aus dem Anfang des neunten Jahrhunderts, der das Leben und die Thaten Ludwigs des Frommen in einem

elegischen Gedicht beschrieben hat, welches in *Muratorii* SS. Italicis abgedruckt ist, gedenkt darin auch dieser Orgel in folgenden Versen:

Organa quin etiam, quae nunquam Francia credit,
Vnde pelasga tument regna superba nimis;
Et quis te solis, Caesar, superasse putabat
Constantinopol's, nunc Aquis aula tenet.
Fors erit indicium, quod Francis colla remittant,
Cum sibi praecipuum tollitur inde decus.

Dom Bedos de Celles im vierten Theil seines Facteur d'orgues sagt, sie sey eine Wasserorgel gewesen, und führt aus einem andern Werk des **Eginhard**: de translatione et miraculis SS. Marcellini et Petri, folgendes Zeugniß an: „Hic est Georgius Veneticus, qui de patria sua ad imperatorem venit, et in Aquensi palatio Organum, quod Graece hydraula vocatur, mirifica arte composuit." Sie war also von einer andern Orgel, die nach **Walafr. Strabo** in der Kirche zu Aachen stand, unterschieden, und wurde bloß im kaiserlichen Palast gebraucht. Von derjenigen Orgel, welche **Walafr. Strabo** unter die Geräthschaften der Kirche zu Aachen rechnet, sagt eben gedachter **Bedos de Celles**, daß sie die erste gewesen sey, welche Blasebälge gehabt, die ohne Hülfe des Wassers gebraucht wurden. Es ist auch sehr einleuchtend, daß der Gebrauch des Wassers in der Kirche sehr beschwerlich seyn mußte, und daß wahrscheinlich bloß aus dieser Ursache nicht eher Orgeln in die Kirche gebracht werden konnten, bis man eine bequemere Art gefunden hatte, die Blasebälge in Bewegung zu bringen. Außerdem konnte beym Gebrauch des Wassers keine Orgel dauerhaft seyn, weil die beständige Feuchtigkeit den einzelnen Theilen des Gebäudes nothwendig bald nachtheilig werden mußte.

§. 80.

Was aber merkwürdig ist, und den Deutschen zur besondern Ehre gereicht, ist, daß sie um eben diese Zeit, oder doch kurz nachher, nehmlich in der zweyten Hälfte des neunten Jahrhunderts, schon Orgeln hatten, und sie selbst bauen und spielen konnten, ohne daß man irgend eine Spur finden kann, woher sie diese Geschicklichkeit bekommen haben mögen. **Zarlino** (Sopplimenti musicali, Lib. VIII. pag. 290.) erzählt, nachdem er von den Orgeln der Alten gehandelt hat, daß einige der Meinung wären, die Orgel von unserer Art, nehmlich die so genannte pnevmatische, sey zuerst in Griechenland im Gebrauch gewesen, und von dort durch Ungarn nach Deutschland, und zwar zuerst nach Bayern gekommen. „Alcuni pero si sono mossi à dire, che *questo nostro Istrumento fu in uso primieramente nella Grecia, e che da iui per l'Ungheria fosse trasferito nella Germania tra i Bavari.*" Sie wollen, fährt **Zarlino** fort, unter andern auch eine in der Cathedral-Kirche zu München gesehen haben, deren Pfeifen aus Buxbaum, alle aus einem Stück, gemacht, und so groß und rund waren, wie gewöhnlich unsere Metallpfeifen sind. Sie halten diese Orgel in ihrer Art und Größe für die älteste, nicht bloß in dieser Provinz (in Bayern), sondern vielleicht in der ganzen Welt. „Dicono haverne veduto uno tra gli altri nella Chiesa Cathedrale di Monaco con canne di bossolo, tutte in un pezzo, grande e tonde all' ordinario delle nostre fatte di metallo; il quale nel suo genere e di quella grandezza, è il più antico d'alcun altro, che si trovi non solo in quella provincia, ma forse in qual si voglia parte del mondo."

§. 81.

Es ist hier zwar weder die Zeit bestimmt, in welcher man diese Orgel zu München gesehen haben will, noch überhaupt irgend ein Zeugniß für die ganze Nachricht beygebracht; allein, wenn schon

am Ende des neunten Jahrhunderts gerade diese Gegend Deutschlands im Stande war, Orgeln, Orgelmacher und Orgelspieler nach Italien zu senden, wie man aus sichern Nachrichten weiß, so läßt sich voraussetzen, daß diese Künste schon vorher in jener Gegend bekannt gewesen seyn müssen. In *Baluzii* Miscellan. Lib. V. pag. 490. befindet sich ein Schreiben des Papsts Johann VIII. an den Bischoff **Anno von Freysing** im Bayerschen Kreise, worin letzterer ersucht wird, eine sehr gute Orgel nebst einem Künstler nach Italien zu schicken, der sowohl im Stande sey sie zu machen, als auch darauf zu spielen. „Precamur autem, ut optimum organum cum artifice, qui hoc moderari et facere ad omnem modulationis efficaciam possit, ad instructionem musicae disciplinae nobis aut deferas, aut cum eisdem reditibus mittas.“ **Dom Bedos de Celles** ist der Meinung, daß **Georgius** aus **Venedig**, welcher unter **Ludwig** dem Frommen die Orgel zu Aachen gebauet hat, Schüler gezogen habe, durch welche die Orgelbaukunst auch in andere Gegenden Deutschlands verbreitet worden sey, und schreibt es bloß diesem Umstand zu, daß Deutschland 30 oder 40 Jahre nach dem Tode Ludwigs schon im Stande war, solche Künstler ins Ausland zu schicken. 93) Er hielt aber vorher die Orgel des **Georgius** für ein Hydraulicum; und hier ist von pnevmatischen Orgeln die Rede. Daß überhaupt pnevmatische Orgeln schon früher vorhanden gewesen sind, als man gewöhnlich glaubt, leidet wohl gar keinen Zweifel; sie haben nur einen geringen Umfang, wenigere Pfeifen, wenigere und am wahrscheinlichsten nur ein Register ꝛc. gehabt, und sind vermuthlich eben so beschaffen gewesen wie unsere nunmehr ebenfalls in Vergessenheit gekommene Regale, Positive und Portative, deren man sich viele Jahrhunderte hindurch in Kirchen und Schulen bedient hat. **Zarlino** giebt die Zeichnung einer Windlade, die von einer alten Orgel übrig geblieben ist, welche ehedem in der Klosterkirche der uralten Stadt **Grado** gestanden hat. Diese Stadt war in den ältesten Zeiten der Sitz eines Patriarchen, wurde aber schon im Jahr 580 von **Pero**, Patriarch zu Aquileja, einem gebornen Deutschen, zum ersten Mal eingenommen und zerstört. Bey dieser erstern Zerstörung wurde die Kirche, worin die Orgel stand, noch verschont; nicht lange nachher hatte aber auch die Kirche mit der Stadt gleiches Schicksal. Die übrig gebliebene Windlade hatte **Zarlino** selbst an sich gebracht. Er giebt folgende Zeichnung davon: Taf. V. fig. 16. Sie war eine Elle lang und eine Viertelelle breit. Den Löchern nach zu urtheilen, muß sie dreyßig Pfeifen gehabt haben, sie war aber ohne Register. Jeder von den funfzehn Tasten hatte also zwey Pfeifen, die wahrscheinlich in den Einklang oder in die Octave gestimmt waren. Ob die Pfeifen aber von Holz oder Metall waren, kann man nicht wissen, da sie alle verloren gegangen sind. Was kann diese Orgel anders gewesen seyn, als eine Art von Positiv, nur noch viel kleiner, als sie nachher gemacht wurden? Nicht viel größer wird wahrscheinlich auch die Orgel zu München gewesen seyn, wenn ihre Pfeifen von Buxbaum aus einem Stück gemacht waren, wie gesagt wird. **Zarlino** macht hierbey die Bemerkung, daß wenn solche Pfeifen aus Buxbaum von der Größe unserer zinnernen gewesen wären, so hätte das Holz dazu aus des Priester Johannes Landen geholt werden müssen, weil dort die Bäume so groß wachsen sollen, daß sich jedermann darüber verwundert.

§. 82.

Mersenne giebt den kleinen pnevmatischen Orgeln oder Positiven ein noch höheres Alter. Er erzählt in seiner *Harmonie universelle* (Livr. VI. pag. 387.), der berühmte **Naudäus** habe ihm die Figur eines kleinen Positivs geschickt aus dem Garten der **Matthäi** zu Rom, dessen Blasebalg demjenigen ähnlich ist, womit wir Feuer anblasen; ein hinter dem Instrument befindlicher Mensch bläst damit, und ein Frauenzimmer spielt das Klavier. Folgende Inschrift findet sich unten am Instrument:

93) Johann VIII. war zwischen den Jahren 872 und 880 Römischer Papst.

Lapissus C. F. Scaptia Capitolinus ex testamento fieri monumen. jussit arbitratu heredum meorum sibi et suis. 94)

Die Zeichnung dazu hat Mersenne nicht geliefert; man hat aber eine unter den Papieren des *Nicola Francesco Haym* gefunden, der sich viel mit alten Kunstwerken beschäfftigte, und den *Tesoro Britannico delle Medaglie antiche* herausgegeben hat. *Hawkin's* hat in seiner History of the Science and Practice of Music (Vol. I. pag. 403.) eine Copie davon gegeben, die hier das Titelblatt ziert. Pneomatische Orgeln im Kleinen sind also schon lange vor den Zeiten, in welche man gewöhnlich ihre Erfindung setzen will, vorhanden gewesen, und zwar der Natur der Sache nach noch früher als die Wasserorgeln. Der Gebrauch des Wassers scheint gewisser Maßen nur ein Abweg gewesen zu seyn, wodurch die Vervollkommnung der ursprünglichen Erfindung Jahrhunderte lang aufgehalten worden ist. Man glaubte etwas Neues und Besseres zu machen, und machte etwas Schlechteres als man schon hatte. Endlich mußte man doch zur ersten Erfindung wieder zurückkehren, und sie zu erweitern und zu vervollkommnen suchen. So wie dieß geschah, wurde bald an die Wasserorgel nicht mehr gedacht. Die neueren Erweiterungen und Vervollkommnungen waren aber nicht so geschwind überall verbreitet, daß nicht, während sie an einigen Orten Eingang fanden, an anderen noch immer auf dem alten Wege fortgearbeitet worden wäre. Aurelian wußte im neunten Jahrhundert noch von keinen andern als Wasserorgeln; denn, wenn er in seinem Werk: *Musica disciplina*, von der Instrumentalmusik redet, und die verschiedenen Gattungen derselben angeben will, nennt er auch die Orgeln als solche Instrumente, die durch das Wasser bewegt werden: „*Quae aqua moventur, ut organa.*" (s. *Gerberti* SS. de mus. ecclesiast. Tom. I. pag. 33.)

§. 83.

Von den Orgeln Gerberts, nachherigen Papstes unter dem Namen Sylvester II. ist schon §. 61. vorläufig geredet worden. Sein erster Lehrer Gerald, Abt zu Aurillac, bat ihn um eine Orgel aus Italien. Die Briefe, welche Gerbert über diese Angelegenheit schrieb, gehören in die Jahre 986—87. Es sind ihrer zwey, die in der Sammlung beym du Chesne unter den Nummern 71 und 91 abgedruckt sind. Was daraus hierher gehört, ist folgendes: „Organa porro (heißt es im ersten), et quae vobis dirigi praecipistis, in Italia conservantur, pace regnorum facta vestris obtutibus repraesentanda." Da Gerald noch in demselben Jahre starb, so schrieb Gerbert im folgenden Jahre an dessen Nachfolger Raimund: „At quoniam Domina mea Theophania Imperatrix semper Augusta, VIII. Cal. April proficisci me secum in Saxoniam jubet, eoque quosdam ex meis monachis ac militibus ab Italia convenire jussi; nunc non habeam quod certum scribam super organis in Italia positis, ac Monacho dirigendo qui ea conducat" etc. Ob also um diese Zeit eine Orgel nach Aurillac gekommen ist, bleibt wenigstens ungewiß. Die Orgeln aber, die Gerbert baute, oder unter seiner Aufsicht bauen ließ, waren nach dem Zeugniß Wilhelms von Malmesbury Wasserorgeln.

§. 84.

Während man in Deutschland, Frankreich und Italien zwar eine große Achtung für die Orgeln hatte, aber dem Ansehen nach doch noch nicht weit damit kommen konnte, hatte England schon Or-

94) — Le Sieur Naudé m'a envoyé du jardin des Mathées Seigneurs Romains, la figure d'un petit cabinet d'Orgue, dont les soufflets sont semblables à ceux, qui servent à allumer le feu, et sont levés par un homme, qui est derriere le cabinet, et le clavier est touché par une femme; l'inscription qui suit est dessous le dit cabinet etc.

geln von so großem Umfang, daß man sich darüber verwundern muß, und mit welchen wahrscheinlich keine aus den erwähnten Ländern verglichen werden konnte. **Wolstan**, ein Englischer Benediktinermönch aus Winchester, und Vorsänger seines Klosters, von welchem §. 61. schon geredet worden, hat ein Gedicht de vita Swithuni ad Elsegum Episcop. Winton. geschrieben, und uns darin die Beschreibung von einer Orgel gegeben, welche der eben gedachte Bischoff Elfeg zu Winchester im Jahr 951. für die dasige Kirche hat verfertigen lassen.[95] Der Beschreibung nach ist diese Orgel größer gewesen, als man sie je vorher gehabt hat. Oben hatte sie zwölf, und unten vierzehn Blasebälge, die von siebenzig rüstigen Männern gezogen oder getreten werden mußten, und ihnen vielen Schweiß auspreßten. Aus diesen Bälgen ging der Wind in 400 Pfeifen (musas). Zwey Organisten spielten die Orgel, deren jeder, wie es in der Beschreibung heißt, sein eignes Alphabet regierte. Der Wind aus den 26 Blasebälgen wurde in einen großen Kasten aufgefangen, aus welchem er sich durch 400 Löcher in eben so viele Pfeifen vertheilte. Die Beschreibung verdient ganz hergesetzt zu werden, da ich sie nirgends als bey **Mabillon** vollständig angeführt finde. **Wolstan** redet darin den Bischoff Elfeg an:

Talia et auxistis hic organa, qualia nusquam
Cernuntur, gemino constabilita sono.
Bisseni supra sociantur in ordine folles,
Inferiusque jacent quatuor, atque decem.
Flatibus alternis spiracula maxima reddunt,
Quas agitant validi septuaginta viri,
Brachia versantes, multo et sudore madentes,
Certatimque suos quisque monet socios,
Viribus ut totis impellant flamina sursum,
Rugiat et pleno Kapsa referta sinu.
Sola quadringentas quae sustinet ordine musas,
Quas manus organici temperat ingenii.
Has aperit clausas, iterumque has claudit apertas,
Exigit ut varii certa camena soni.
Considuntque duo concordi pectore fratres,
Et regit Alphabetum rector uterque suum.
Suntque quater denis occulta foramina linguis,
Inque suo retinet ordine quaeque decem.
Huc aliae currant, illuc aliaeque recurrunt;
Servantes modulis singula puncta suis.
Et feriunt jubilum septem discrimina vocum,
Permixto lyrici carmine semitoni:
Inque modum tonitrus vox ferrea verberat aures,
Praeter ut hunc solum nil capiat sonitum.
Concrepat in tantum sonus hinc, illincque resultans,
Quisque manus patulas claudat aut auriculas,
Haud quaquam sufferre valens propiando rugitum,
Quem reddunt varii concrepitando soni:

95) *Mabillonii* Acta S. Ord. S. Benedicti, Saecul. V. Tom. VII. pag. 617.

– Musarumque melos auditur ubique per urbem,
Et peragrat totam fama volans patriam.
Hoc decus ecclesia novit tua cura Tonanti
Clavigeri inque sacri struxit honore Petri.

So groß indessen diese Orgel schon war, so enthielt sie doch nur zehn Töne. Wenn nehmlich vierzig Pfeifen für jeden Ton vorhanden waren, so können auf vierhundert Pfeifen nur zehn Töne gerechnet werden. Wenn wir nun noch annehmen, daß der Wind von 26 Bälgen, die siebenzig starken Männern so volle Arbeit gaben, daß sie einander zur Ertragung der schweren Last ermuntern mußten (certatimque suos quisque monet socios), nicht sehr gemäßigt gewesen seyn wird, so kann man sich leicht vorstellen, daß eine solche Orgel erstaunlich gebrüllt haben und weit zu hören gewesen seyn muß. Bedos de Celles findet es unbegreiflich, daß man 26 Bälge zu 400 Pfeifen gebraucht habe, da man in neueren Zeiten ein Werk von 2—3000 Pfeifen mit 4, 5 oder höchstens 6 Blasebälgen spielen lasse. Ces souffleries devoient etre bien grossieres et imparfaites (sagt er), puisque soixante dix hommes vigoureux employés pour la mettre en mouvement, n'en venoient à bout qu'avec beaucoup de peine.

Mabillon, welcher uns die vorhergehende Beschreibung einer Orgel aufbehalten hat, giebt an eben dem Ort in vita S. Oswaldi, Archiepisc. Eborac. pag. 734. noch eine zweyte, die in das nehmliche Zeitalter gehört. Ein Graf Elwin ersuchte den h. Oswald, Erzbischoff von York, die Kirche des Klosters Ramsey einzuweihen, welche er mit einer Orgel hatte versehen lassen. Die Pfeifen derselben waren aus Kupfer, und hatten 30 Pfund Sterling gekostet. Sie standen in Löchern auf einem Kasten enge an einander, und wurden mit Blasebälgen zur Ansprache gebracht. Sie sollen einen sehr angenehmen und weit zu hörenden Klang von sich gegeben haben. „Triginta praeterea libras ad fabricandos cupreos organorum calamos erogavit, qui in alveo suo super unam cochlearum denso ordine foraminibus insidentes, et diebus festis follium spiramento fortiore pulsati, praedulcem melodium et clangorem longius resonantem ediderunt."

§. 85.

So wie man nun in Deutschland, Italien, Frankreich und England nur erst einige Orgeln hatte, die in jenen Zeiten bey aller ihrer unverkennbaren Unvollkommenheit dennoch überall außerordentliches Erstaunen erregten (s. Note 37. in der Einleitung), so konnte es nicht fehlen, daß bald jede Kirche ein solches Mittel, die Zuhörer anzulocken, besitzen wollte. Man findet daher vom zehnten Jahrhundert an, daß sie sich nicht nur in den Hauptkirchen bischöfflicher Sitze, sondern auch in vielen Klosterkirchen in und außer Deutschland immer mehr und mehr verbreiteten. In Deutschland müssen außer den schon angezeigten Orgeln zu Freysing, München und Aachen um eben diese Zeit oder doch sehr bald nachher zu Magdeburg, zu Halberstadt, Erfurt ꝛc. solche Orgeln gebauet worden seyn. Michael Prätorius (Syntagma music. T. II. P. III. cap. II. pag. 93 seqq.) erzählt, daß 600 Jahre vor seiner Zeit (sein Werk kam 1614 heraus) in den Pauliner-Kirchen zu Erfurt und Halberstadt und in der Jacobi-Kirche zu Magdeburg Orgeln gewesen sind, wie er aus Inschriften und andern Nachrichten gesehen haben will. Von einigen derselben hat er selbst noch Ueberbleibsel gesehen; woraus man sich einen deutlichen Begriff von ihrer ursprünglichen Beschaffenheit machen kann.[96])

96) In Casp. Calvörs heidnischem und christlichem Niedersachsen finde ich eine Nachricht von der alten Orgel zu Halberstadt in der Domkirche, die einige Umstände enthält, welche sich beym Prätorius nicht finden. Sie hat (heißt es Seite 200.) nur wenige sehr große Pfeifen gehabt, die Claves sind aber Handbreit gewe-

§. 86.

Da es hauptsächlich auf die Kenntniß dieser Beschaffenheit ankommt, wenn man wissen will, was für eine Art von Musik auf einem Instrument hervorgebracht werden kann, so wollen wir nun, nachdem die wichtigsten historischen Umstände von den Orgeln angeführt sind, zur nähern Betrachtung ihrer einzelnen Theile übergehen. Wenn wir wissen, wie viele Töne auf den alten Orgeln befindlich waren, wie viele Pfeifen ein jeder Ton hatte, wie man die verschiedenen Pfeifen eines einzigen Tasten stimmte, ob sie in Einklänge, Octaven, Quarten und Quinten ꝛc. gestimmt wurden, wie die Form der Tasten, und die Art sie zu spielen beschaffen war, wie viele Bälge sie hatten und auf welche Weise sie getreten wurden, aus welcher Materie die Pfeifen bestanden haben ꝛc. so werden wir leicht im Stande seyn zu beurtheilen, nicht nur wie ihr Ton beschaffen gewesen seyn könne, sondern auch, was für Melodien darauf gespielt werden konnten.

Die Anzahl der Töne in den alten Orgeln ist auf alle Weise sehr klein gewesen. Die Windlade, welche **Zarlino** beschreibt, hatte 30 Löcher für 15 Tasten, also auch nur 15 Töne. Aus dem Gedichte **Wolstans** haben wir gesehen, daß selbst die in ihrer Art schon sehr große Orgel zu Winchester von 400 Pfeifen doch nur 10 Töne enthalten haben kann. In den ältesten Orgeln Deutschlands befand sich den Nachrichten des **Prätorius** zu Folge ungefähr ein ähnlicher Umfang von Tönen. Sie enthielten die Guidonische Scala ungefähr zur Hälfte, und ganz nach Guidonischer Art ohne alle Semitonia. Nicht einmal der Unterschied des b und ♮ war anfänglich darin zu finden. Sie fingen vom ♮ an und überstiegen die Octave nur um wenige Töne, z. B.

♮ c d e f g a h c d e f

Dieser Anfang vom ♮ scheint sich noch von der Einrichtung der alten Tetrachorde herzuschreiben, deren gerade drey in diesem Umfang befindlich sind, nehmlich das Tetrachordum Hypaton vom ♮ — e, das Tetrachordum meson vom e — a, und das Tetrachordum diezeugmenon vom h — e. Doch hat **Prätorius** auch einige alte Orgeln gesehen, deren Claviatur vom c anfing, und folgenden Umfang hatte:

c d e f g a b c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā

Die Ursachen dieses geringen Umfangs von Tönen in den alten Orgeln können mancherley gewesen seyn. Die Anwendung der Orgel zu Choralmelodien erforderte keinen größern. Eigentliche Harmonie kannte man noch nicht, um mehrere tiefere und höhere Töne zu bedürfen, und die Art von Stimmung aller Pfeifen, die ein einzelner Taste zur Ansprache zu bringen hatte, die zusammen eine Art von Mixtur ausmachten, und vielleicht ohnehin schon mehrere höhere Octaven in sich enthielten, würde, wenn in gleicher Art durch ein mehr als ein- oder anderthalb-octavichtes Clavier hätte fortgeschritten werden sollen, zuletzt allzu kleine Pfeifen erfordert haben. 97)

sen, und waren ihrer ebenfalls nur sehr wenige, sie waren ausgehöhlt und sehr hart, daß man sie mit ganzen Händen, oder den Ellenbogen hat niederdrücken müssen, und nichts als die Choralstimme darauf hat spielen können. Sie hatte viele kleine Blasebälge. An dieser Orgel waren drey Mönche abgemahlt, davon berichtet wird, daß sie sich an einer Fuga (wo sollte denn die Fuga um diese Zeit hergekommen seyn?) zu Tode gesungen haben sollen, indem sie sich vermessen und unterstanden, durch Hülfe der schwarzen Kunst viel höher und kleiner zu singen, als alle andere Menschen. Es wird auch berichtet, daß niemand über vier und zwanzig Stunden bey dieser Orgel lebendig bleiben können, wegen des arsenicalischen Geruchs und Dunstes, so die Orgel wenn sie geschlagen wurde, von sich gab. Diese Nachrichten sind aus **Zeilers** Topographie genommen. Zuletzt wird noch berichtet, daß diese Orgelpfeifen nachher umgegossen worden sind.

97) **Is. Vossius** findet es lächerlich, daß die alten Orgeln nur so wenige Töne gehabt haben sollen. »Ri-

§. 87.

Daß die vielen auf einem einzigen Tasten befindlichen Pfeifen in den alten Orgeln nicht bloß im Einklang, sondern in Quinten und Octaven, oder, da unsere Vorfahren besondere Liebhaber von Quarten gewesen sind, auch in Quarten gestimmt waren, ist nicht bloß wahrscheinlich, sondern so gut als ausgemacht. Unsere Mixturen stammen noch von dieser Art von Einrichtung ab, ob wir sie gleich nicht mehr einzeln ertragen können, sondern sie mit andern Stimmen bedecken. Prätorius nennt daher die alten Orgeln bloße Mixturwerke, die aus Octaven, Quinten, Quarten und viel Aequalen (hierunter versteht er Einklänge) disponirt waren. Die einzelnen Töne ihrer Claviere haben also auf folgende Art geklungen:



Sind mehrere Pfeifen vorhanden gewesen, so ist man auf ähnliche Weise theils höher in den Quinten und Octaven gegangen, theils hat man diese verdoppelt oder überhaupt vervielfacht. Bloß hieraus läßt sichs erklären, warum die alten Orgeln, allen Nachrichten zu Folge, so scharf geklungen und so stark geschrien haben. **Sethus Calvisius** ist eben der Meinung gewesen, wie man aus seiner zweyten Exercitation de initio et progressu musices pag. 116. sehen kann, wo er von dieser Materie sagt: Cicutarum etiam ordines plurimum inter se differunt, dum alii consonant in unisono, si ad unam clavem respicias, alii in Diapason inferiore vel superiore, quidam in Disdiapason, quidam in Diapente, quidam in ditono etc. (Mit dem ditono möchte es wohl nicht richtig seyn, denn es ist bekannt, daß die Alten weder die große Terz noch die große Sexte für Consonanzen gehalten, sie folglich gewiß nicht in ihre Mixturen werden genommen haben.) In einem Schreiben an den **Prätorius** findet er sogar in dieser Art von Stimmung die ersten Spuren der alten Harmonie. Seine Worte verdienen hier eingerückt zu werden, da sie zur Aufklärung eines Umstandes dienen, den man bisher noch nicht recht zu erklären vermocht hat. Er sagt in diesem Schreiben:

„Nun ist die Frage, ob man nicht noch vestigia der alten Harmonie finden könne? Dieselbe ist ohne Zweifel erhalten worden in den Kirchen. Wir haben noch zu unserer Zeit zwey Instrumente von der alten Musica, welche im steten Gebrauch sind, nehmlich die Sackpfeife und die Leyer. In denselben klingen besonders für und für eine Consonantia; auf der Sackpfeife nur eine Quinte, auf der Leyer aber wohl drey oder vier Saiten, nehmlich eine Quinte und Octave zugleich durch drey Saiten. Und wird darnach auf andern Clavieren, welche die vierte Seite treffen und anrühren, etwas anderes im füglichen Choral darin modulirt.

„Sol-

su vero dignum est id (sagt er de poemat. cantu et viribus rhythmi, p. 105.), quod nonnulli prodidere, veterum organa sex vel octo tantum instructa fuisse tibiis.“ Er nimmt es auch dem Joh. Kepler übel, daß er gesagt hat, das Orgelspiel der Alten sey im Grunde nichts als Sackpfeiferey gewesen. Den geprüften Nachrichten und der Natur der Sache nach, wird indessen doch wohl Kepler die Sache richtiger beurtheilt haben, als der von den Alten so sehr eingenommene Vossius.

„Solches ist ohne Zweifel stets in den Kirchen geblieben, und man hat auf den Orgeln zu den Consonanzien eine andere sonderliche Reihe Pfeifen haben müssen, in welchen man allezeit die Consonanzien gezogen, welche sich zum Choral-Clave schicken und reimen, wie auf der Leyer geschieht, als: c g c̄, oder d a d̄, oder e h ē, etc. Diese Claves haben sie stets gehen und tönen lassen, und darnach einen Choral, der aus dem c, d oder e gegangen, und sein Fundament darin hat, darein geschlagen, wie man auf dem Instrument einen Schäfertanz schlägt, und dieses ist auf allen Instrumenten vom Anbeginn der Welt die Musica gewesen, wie die Scriptores andeuten. Daraus denn (setzt **Prätorius** hinzu) leichtlich zu vernehmen, daß man zu der Zeit zu solcher Musik nicht so gar viel Claves, wie am Ende des zweyten Kapitels angezeigt worden, nöthig gehabt.“

§. 88.

Wenn nun die alten Orgeln so gestimmt waren, wie wohl nicht zu bezweifeln ist, daß auf jeden Tasten, so wie in unsern Mixturen ein voller wenigstens aus Quinten und Octaven bestehender Accord kam, die nach der Zahl der vorhandenen Pfeifen zwey- drey- vier- und mehrfach klingen konnten, so kann man sich erklären, woher es gekommen ist, daß man im Mittelalter, oder überhaupt von der Zeit an, in welcher solche Orgeln anfingen in Gebrauch zu kommen, diese Art von Stimmung auch im Gesange mit mehrern Stimmen, so wie es dort mit mehreren Pfeifen geschah, nachzuahmen, und dieser Art von Zusammenstimmung den Namen Organum zu geben. *Organizare* heißt beym **du Cange** canere in modum organi. Nun hat man aber bisher geglaubt, diese Art vollstimmig zu singen habe ihren Ursprung aus der Art, die Orgel zu spielen genommen, weil man annahm, daß solche Intervallen auf der Orgel zugleich niedergedrückt werden konnten. Daß dieses gleichzeitige Niederdrücken mehrerer Tasten auf den alten Orgeln aber kaum möglich war, wird in der Folge erhellen, wenn von der Größe dieser Tasten, und von der Kraft, die man anwenden mußte, um sie niederzudrücken, geredet werden wird. Außerdem, wenn es auch möglich gewesen wäre, mehrere Tasten zugleich niederzudrücken, so würde doch die Wahl der Tasten und Töne, die auf einmal niedergedrückt werden konnten, zu sehr von der freyen Wahl des Organisten abgehangen haben, als daß eine Art von Harmonie hätte herauskommen können, die stets aus einerley Intervallen bestand, wie wir bey den Proben aus **Hucbald** gesehen haben. Hingegen war die Stimmung der auf jedem Ton befindlichen und zugleich klingenden Pfeifen in den Grundton, dessen Quinte, Octave rc. fest, und von aller Willkühr eines Organisten unabhängig, blieb durch alle einzelne Töne immer dieselbe, konnte folglich leicht darauf führen, mit den Menschenstimmen eben so mit Quinten und Octaven begleitete Töne hervor zu bringen, wie sie auf der Orgel befindlich waren. *Organizare*, oder canere in modum organi heißt daher nach der höchsten Wahrscheinlichkeit nichts andres, als auf einem Ton mehrere Singstimmen mit einander vereinigen und zugleich in der Art fortschreiten zu lassen, wie auf der Orgel die verschiedenen Pfeifen gestimmt sind, die vermittelst des Niederdrucks eines jeden Tasten zugleich erklingen. Daß man das *Organizare* so und nicht anders zu verstehen habe, erhellet auch noch aus den verschiedenen Arten des Organi, deren man sich nach Umständen bediente. So wie unsere Mixturen noch in jetzigen Zeiten drey- vier- und mehrfach sind, so war bey unseren Vorfahren auch das Organum zwey- drey- vier und mehrfach. Sie halten ein Organum triplum und quadruplum, das heißt, die Mixtur der Singstimmen war dreyfach oder vierfach. Jede Stimme war als eine Pfeife anzusehen. Im Necrolog einer alten Pariser Kirche wird bestimmt, wie viel ein jeder Sänger, der eine solche Pfeife in der Mixtur des Gesangs vorstellen wollte, für seine Mühe bekam. „Et quilibet Clericorum qui ad Missam, Responsorium vel Alleluja in organo triplo

vel quadruplo decantabunt, 7 den. habebit.“ An einer andern Stelle dieses Necrologs wurden für diejenigen, die das Alleluja organisirten (es wird nicht bemerkt, ob in duplo, triplo und quadruplo) nur 6 Denarien bestimmt. „Clericis qui organizabunt Alleluja, cuilibet 6 denarios.“ Wenn es bloß organum oder organizare hieß, so verstand man einen zweystimmigen Gesang darunter, der sodann wahrscheinlich in der Quinte fortschritt. Wenigstens giebt der Cisterncienser-Abt Guido aus dem zwölften Jahrhundert noch die Regel, daß wenn im Organo zwey Stimmen singen, sie in Quinten gehen sollen; kam eine dritte Stimme hinzu, so mußte sie die Octave nehmen. „Si cantus ascendit duas voces et organum in duplici voce, descenderit tres voces et erit in quinta, vel descenderit septem voces et erit cum cantu.“ (s. le Beufs Traité histor. sur le chant ecclés. pag. 74) Dieß wurde auch in duplo organisiren genannt. Im triplo und quadruplo organisiren hieß, wenn der Gesang aus drey oder vier Stimmen bestand. Im ersten Fall kam die Octave, im zweyten aber die Duodecima hinzu.

So war diese Organization offenbar in der ersten Zeit ihrer Entstehung beschaffen, und kann bloß aus der mixturartigen Stimmung der Orgeln entstanden seyn. In der Folge, als man vielleicht anfing, an den vielen Quinten und Octaven einen Ekel zu finden, wurden nach und nach einige Aenderungen damit vorgenommen, indem man nun auch Gebrauch von den Terzen machte. Diese Aenderungen fallen aber in spätere Jahrhunderte als diejenigen sind, von welchen hier noch die Rede ist. Es wird daher auch erst in der Folge näher davon geredet und ihr Einfluß auf die allmähliche Entwickelung der Harmonie gezeigt werden.

Wenn nun diese so genannte Organization einen solchen Ursprung genommen hat, und sie doch schon zur Zeit Carls des Gr. durch die Römischen Sänger in Frankreich gelehrt worden ist, so scheint daraus zu folgen, daß man in jenen Zeiten auch zu Rom solche Orgeln schon gehabt und gebraucht haben müsse. (vgl. §. 9. Note 19 am Ende.)

§. 89.

Von der Figur der Orgeltaster ist schon bey Gelegenheit der Zarlinischen Windlade ein Abriß gegeben worden. Sie hat sich in den folgenden Jahrhunderten nicht merklich verändert. Diejenigen, welche Prätorius auf alten Deutschen Orgeln gesehen hat, hatten noch folgende oder, wenn sie ein wenig zierlicher seyn sollten, folgende Gestalt. Von den Manualtasten der alten Dom-Orgel zu Halberstadt gibt er eine Abbildung in seiner Organographie auf der 24sten Tafel, woraus man recht deutlich sehen kann, wie plump in jenen Zeiten dieß alles noch eingerichtet war. Das ganze Clavier bestand nur aus neun Tasten, und war dennoch eine und eine halbe Elle breit. Auf der Magdeburgischen Dom-Orgel, die aber Prätorius nicht selbst gesehen hat, war ein Clavier von sechzehn Tasten, alle viereckig und jeder drey Zoll breit, so daß diese sechzehn Tasten einen größern Raum einnahmen, als unsere Clavierinstrumente von 5½ Octave, oder von 40 Tasten. Die Claviatur war nehmlich 48 Zoll oder volle zwey Ellen breit. Dom Bedos de Celles redet sogar von Tasten in alten Orgeln, die fünf bis sechs Zoll breit waren. (s. dessen *Facteur d'orgues*, quatrieme partie, Praeface, Nr. XXXIV.)

Die Art, auf einer solchen Tastatur zu spielen, war, der Beschreibung des Prätorius nach, ebenfalls sehr erbaulich, und der Beschaffenheit der Tasten vollkommen angemessen. Ein einzelner Finger konnte dabey nichts ausrichten; sie mußten mit der ganzen Hand (Prätorius sagt mit zugethaner Faust) niedergedrückt oder geschlagen werden. Der Ausdruck: Orgelschlagen, Clavierschlagen, dessen man sich noch in einigen Gegenden Deutschlands, wo die Verfeinerung der Sprachen mit der

Verfeinerung der Orgel- und Clavierinstrumente nicht gleichen Schritt gehalten hat, bedient, haben ihren Ursprung von der Art genommen, mit welcher die alten Orgeln gespielt werden mußten. Sie wurden mit Einem Wort gerade so gespielt, wie noch jetzt unsere Glockenspiele in großen Städten gespielt werden, wo ein jeder Taste einen schweren Glockenklöppel in Bewegung bringen muß. Der Glockenist kann keine Choralmelodie zu Ende bringen, ohne dabey über und über in Schweiß zu gerathen. Und so wird es den alten Organisten ebenfalls gegangen seyn.

§. 90.

Von der Beschaffenheit der Bälge in den alten Orgeln giebt ebenfalls Prätorius solche Nachrichten, daß man daraus sehen kann, wie beschwerlich und unvollkommen sie lange Jahrhunderte hindurch gewesen seyn müssen. Von den siebenzig starken Männern, welche zum Niedertreten der 26 Bälge in der Orgel zu Winchester erforderlich waren, ist schon Nachricht gegeben worden. In den alten Deutschen Orgeln war es mit diesem Bälgenwerk nicht besser bestellt. Die große Orgel in der Halberstädtischen Dom-Kirche hatte zwanzig, und die Magdeburgische vier und zwanzig sehr kleine Bälge, die gerade wie unsere Schmiedebälge eingerichtet waren. Sie hatten sämmtlich noch kein Gewicht, wodurch ihnen ein gewisses Maß von Wind zugemessen werden konnte; die Stärke ihres Windes hing daher bloß von der Kraft desjenigen ab, welcher sie niedertreten und wieder aufziehen mußte. Diese Art war nicht nur für den Bälgetreter oder Calcanten außerordentlich beschwerlich, sondern mußte auch nothwendig einen sehr ungleichen Wind hervor bringen, weil kein Mensch genau so schwer ist wie der andere, und die Gleichheit des Windes in den Bälgen doch von dem gleichen Gewicht, mit welchem sie niedergedrückt werden, abhängt. Die Art, sie zu treten, war sonderbar. Bey jedem Balg war ein hölzerner Schuh angebracht. Jeder Calcant trat mit seinen beyden Füßen in zwey derselben, und drückte mit dem einen zuerst einen Balg nieder, sodann zog er mit dem andern einen zweyten wieder in die Höhe. Zu zwanzig Bälgen gehörten also zehn, und zu vier- und zwanzig zwölf Calcanten. Wie beschwerlich und ermüdend diese Arbeit gewesen seyn müsse, kann man sich leicht vorstellen. Die Calcanten mußten sich oben mit beyden Händen an eine Querstange hängen, und nun mit allen Kräften arbeiten, um die Bälge mit dem einen Fuß nieder zu drücken, und mit dem andern wieder aufzuziehen. Prätorius hat in der Organographie auf der 26sten Tafel eine Zeichnung gegeben, wodurch die ganze Einrichtung sehr anschaulich gemacht wird. Daß unter solchen Umständen auch keine Orgel rein gestimmt werden konnte, versteht sich von selbst; denn die ungeheueren Windstöße ließen dieß nicht zu, und wollte man bey dem Mangel aller Register die einzelnen Pfeifen, die auf jeden Ton gehörten, einzeln stimmen und mit dem Munde anblasen, so war der Wind zu schwach, als daß die Pfeife hernach bey vollerem Winde nicht ganz anders geklungen oder gestimmt haben sollte. Wenn es schon so schwer ist, eine Orgel mit gutem und richtigem Winde rein zu stimmen (sagt Prätorius), wie schwer und mühsam muß es nicht erst unsern lieben Alten geworden seyn? Es wäre zu wünschen (fährt er fort), daß man jetzt ein solches altes Werk wieder lautend und klingend machte, damit man doch ihre Art gegen die unsrige hören und observiren möchte.

§. 91.

Es läßt sich nun aus allen diesen Umständen nicht begreifen, was für eine Art von Ton solche Orgeln gehabt haben können. So viele Pfeifen auf einem Tasten standen, und mixturartig gestimmt waren, mußten alle auf einmal erklingen, weil kein Register vorhanden war, wodurch man nach Belieben einige derselben zum Schweigen hätte bringen können. Die Materie, woraus die Pfeifen gemacht waren, trug ebenfalls zum scharfen und schreyenden Klang bey. In den Beschrei-

bungen einiger der ältesten Orgeln wird zwar von Pfeifen aus Buxbaum geredet; bey den meisten sind sie aber von Metall gewesen. Erz und Kupfer scheinen die gewöhnlichsten Metalle gewesen zu seyn.[98]) Man weiß es zwar nicht, woraus das Erz zusammen gesetzt war, dessen sich die Alten zu den Orgelpfeifen bedienten, ob die Pfeifen geschlagen oder gegossen waren; aber aus dem Zustand, in welchem alle mechanische Künste in den Jahrhunderten waren; von welchen hier die Rede ist, läßt sich schließen, daß auch die Orgelpfeifen, sie mögen nun geschlagen oder gegossen worden seyn, wenigstens nicht fein gearbeitet gewesen seyn können. Wenn nun ein ungemessener, aus einer Menge grober Schmiedebälge gewaltsam herausgepreßter Wind in eine Menge eben so unfein gearbeiteter und unrein unter sich gestimmter Pfeifen fuhr, was für ein Ton kann heraus gekommen seyn? Doch hierüber wollen wir den ehrlichen **Prätorius**, der solche Dinge theils mit eigenen Ohren gehört hat, theils in der Sache so erfahren war, daß seine Stimme allein tausend andere aufwiegen kann, reden lassen. Nachdem er die Einrichtung der alten Domorgel zu Halberstadt, nebst den darin befindlichen Stimmen für die verschiedenen Claviere beschrieben hat, schließt er mit folgenden Worten:

„Welches dann wegen der Größe der Prästanten (sind die Principal-Pfeifen eines jeden Tons, welche gewöhnlich in den Orgelwerken im Gesichte stehen) und weil sich die Manual-Claviere der wenigen Tasten wegen nicht in die Höhe zur Lieblichkeit begeben können, ein solches tiefes, grobes Brausen und greuliches Grümmeln, auch wegen der Vielheit der Mixturpfeifen einen überaus starken Schall und Laut, und gewaltiges Geschrey (dazu denn der gepreßte Wind rechtschaffen nachgedruckt hat) muß von sich gegeben haben.“

„Und dieses um so viel mehr daher, dieweil in solcher Tiefe nichts mehr zwischen einer Octave als nur eine Quinte und vollkommne Terz (sintemal zu jedem Manualtasten eine Hand oder volle Faust gehört hat) gegriffen werden können. Daß demnach solches anzuhören (wo fern die disponirten Pfeifen oder Hintersatz nicht mit ihrem kleinen Geschrey hindurch gebrochen, und einen vernehmlichen Ton des Chorals ins Gehör gebracht) unsern Ohren nach zu reden, nicht sonderlich anmuthig muß gewesen seyn.“ [99])

98) Man hat auch Orgelpfeifen aus Glas, aus Alabaster, aus Pappe, und aus Gold und Silber gemacht. Ein Neapolitaner machte nicht nur die Pfeifen, sondern auch das Clavier aus Alabaster, und beschenkte den Herzog Friedrich von Mantua damit. In Mayland hatte man eine silberne, und Kaiser Michael soll sogar eine goldene gehabt haben. In Venedig hatte man eine gläserne von sehr scharfem Ton. Kurz, man hat allerley Materien dazu anzuwenden versucht. Noch in den neuesten Zeiten hat sogar ein Töpfer zu Meyenburg in der Prignitz mit Namen Weidner, eine Orgel verfertigt, deren Pfeifen alle aus Thon sind, die drey verschiedene Register hat, und auf welcher, dem Bericht des Hamburger Correspondenten Nr. 141 vom Jahr 1751 zu Folge, so deutlich und rein gespielt werden konnte, als auf der besten Orgel von Zinn. Dieß alles sind indessen nur Spielwerke gewesen, die doch nicht weit führen konnten. Bley, Zinn und Holz sind die besten Materien zu Orgelpfeifen.

99) Mattheson führt im Göttingischen Ephoro S. 51. eine völlig ähnliche Sprache. Wir wissen (sagt er) aus bewährten Scribenten, daß, wo nicht eher, doch wenigstens im siebenten Säculo nach Christi Geburt, ein sehr ungeschicktes Instrument bey Jerusalem auf dem Oehlberge gestanden, welches 15 Pfeifen gehabt, und mittelst eines grausamen Windes von 12 Schmiede-Blasebälgen einen solchen ungeheuern Ton von sich gegeben, als ob es wirklich donnerte. Wir wissen, daß vor 700 Jahren (Mattheson schrieb dieß im Jahr 1727) gar seltsame Orgelwerke in Deutschland, unter andern zu Halberstadt und Erfurt, in den Pauliner-Kirchen gewesen; daß sie wie Schwalbennester in die Höhe, NB. beym Chor gesetzt worden, als zu Magdeburg in der Jakobs-Kirche; daß sie nicht mehr als einen Laut, oder ein Register, ohne die geringste Aenderung, gehabt und behalten, welches (nach unserer Redensart) nichts anders, als eine Mixtur von 10 bis 20 Pfeifen auf jedem Clave gewesen ist; diese haben sehr scharf und stark geklungen, oder vielmehr geschrien, auch nicht mehr als 11 bis 12 Grad (Töne) von unten bis oben, am Klange gehabt; daß, wie etwa 150 Jahre hernach ein Paar Claves mehr in die Höhe gemacht, und ein Pedal dabey angelegt worden, die Diskant-Claves so schwer zu tractiren gewesen, daß man dieselben mit einer vollen und ge-

§. 92.

Was für Melodien und überhaupt was für eine Art von Musik konnte nun auf solchen Orgeln hervorgebracht werden? War es möglich, mit Tasten, welche mit Fäusten geschlagen oder mit den Ellenbogen niedergedrückt werden mußten, eine andere Art von Melodie zu spielen, als einen langsamen, einfachen Choralgesang, ungefähr so wie auf unseren Glockenspielen? Alle Zeugnisse alter Schriftsteller stimmen mit einander überein, daß wirklich nichts andres auf den alten Orgeln gespielt worden ist. **Prätorius**, ein Haupt-Autor in dieser Materie, sagt ausdrücklich, nachdem er von der schlechten Einrichtung solcher Werke geredet hat, man habe sich nach damaliger Art der Musik allenfalls behelfen können, **sintemal keine Compositionen mit vielen Stimmen, sondern nur der schlechte Choral einfältig darauf gemacht worden.**

In Rücksicht auf die Harmonie, deren man sich um diese Zeit, auch wohl noch etwas später bedient hat, so wie überhaupt über die Beschaffenheit der Musik dieses Zeitalters, verdient eben dieses sachkundigen Schriftstellers Meinung gehört zu werden. Er sagt:

„Ich bin der Meinung, wenn man jetzo die alte Harmonie gerne hören wollte, und wie die „alte Musik geklungen habe, so dürfte man nicht mehr, als das ganze volle Werk (nehmlich die Principale, Octaven, Superoctaven, Quinten, Zymbeln, Mixturen, und Subbässe, und was sonst „mehr vorhanden, so zum vollen Werk zu ziehen gebräuchlich, und ein recht Specimen der alten „Mixtur ist) nehmen, und alsdann im Pedal mit beyden Füßen eine Quinte, als C — G. D — A, „F — c. etc. zusammen halten, und führen den Choral eines Responsorii, Introitus oder Deutschen „Gesangs im Manual, allein in dem ungestrichenen Buchstaben-Clavier: c. d. e. f. g. a. h. c̄. „(denn in den alten Orgeln kleinere Pfeifen nicht vorhanden gewesen) so würde man der alten Art „und Harmonie ziemlich nahe kommen: wiewohl sie es Anfangs nicht so gut werden gehabt haben."

§. 93.

Unter solchen Umständen und bey einer solchen Beschaffenheit der alten Orgeln darf man sich nicht verwundern, daß ihre Einführung in die Kirche hin und wieder Widerspruch gefunden hat. Wie hätte ein so gräulicher Lärm, ein so scharfes Geschrey der Stimmen, das man auf keine Weise nach Umständen mäßigen konnte, weil man noch keine Register hatte, der Andacht beförderlich seyn können? Also schon bloß allein die schlechte Beschaffenheit der Orgeln konnte mit Recht solche Widersprüche veranlassen.[100] Aber es gab in diesen frühen Zeitaltern noch andere Veranlassungen dazu.

schlossenen Faust hat niederdrücken müssen: welches denn aus Noth (als Mutter der Erfindung) um das Dreschen zu vermeiden, zum Pedal Anlaß gegeben hat, weil es die Füße besser als die Hände aushalten konnten; daß, beym Anwachs der Pfeifen, diese Werke ohne Veränderung, eines noch gewaltiger als das andere, zusammen geschrien, ein tiefes, grobes Brausen und gräuliches Grümmeln, auch wegen Vielheit der Mixturpfeifen, einen überaus entsetzlichen Lärm erreget, dazu der gepreßte, unrichtige Wind mit seinem Geheule aus 20 bis 24 aus der Schmiede entlehnten Bälgen, rechtschaffen stürmisch gekracht, geknarrt und nachgedrückt hat, weil sie von 10 bis 12 baumstarken Kerls haben müssen getreten werden. Wer nun diesen Jammer hat erleben, ein solches fürchterliches Sausen und Brausen, Gerassel und Geprassel anhören, anbey das Knäten und Gerbertreten ansehen müssen, dem kann ich es gar nicht verdenken, daß er übel darauf zu sprechen ist.

100) **Ealred**, ein Englischer Abt aus der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, muß von dem gräulichen Lärm, welchen die Orgeln zu seiner Zeit noch machten, ebenfalls nicht erbauet worden seyn; denn er sagt in seinem Speculo charitatis, lib. 2. cap 23. „Ad quid, rogo, terribilis ille follium flatus tonitrui potius fragorem quam vocis exprimens charitatem?" Man denke nur an die 70 starken Männer, welche in der Orgel zu Winchester die Bälge mit Leibeskräften treten mußten, so wird man dem **Ealred** einen solchen Ausspruch nicht verdenken können. Wären die Orgeln seiner Zeit so gewesen, wie nun die unsrigen sind, so würde er anders geredet haben.

Mattheson sagt (im Göttingischen Ephoro, S. 57.): „Man will den Orgeln und übrigen Instrumenten das zum Nachtheil deuten, daß sie mit vieler Schwierigkeit in die Kirchen eingeführt worden, und bedenkt nicht, daß die Kirchengebäude selbst weit mehr Gegner gefunden haben, als die armen Orgeln. Denn, daß ich der (neuern) Weigelianer, Quäker, Presbyterianer, Nonconformisten und anderer geschweige, so kann man beym **Calvör** (Rituale ecclesiast. P. II. pag. 6.) deutlich lesen, was sogar die ersten Väter für schlechte Meinung von den Tempeln gehegt haben. Er nennt es: Dogma vetus illud, de templis arisque non adhibendis, d. i. die alte Lehre, daß man weder Tempel noch Altäre zulassen soll. Da fragt der eine: Was? sollte ich Gott eine Kirche bauen, da doch die ganze Welt sein Gebäude ist, und ihn nie fassen kann? **Origenes** hat ausdrücklich im achten Buch gegen **Celsum** geschrieben: **Wir Christen halten dafür, man müsse Gott nicht in sichtbaren unbelebten Tempeln dienen** ꝛc." Man wollte überhaupt anfänglich so wenig Aeußerliches in den Gottesdienst bringen als möglich, um sich von den Juden und Heiden desto mehr zu unterscheiden. Solche Meinungen sind zwar nie völlig unterdrückt worden; denn noch ums Jahr 1250. führte **Thomas von Aquino** diese Sprache: Ecclesia nostra non adsumit instrumenta musica, sicut citharas et psalteria, in divinas laudes, ne videatur *judaizare*; allein, nebenher hat es doch immer noch eine beträchtlichere Anzahl billigerer Männer gegeben, die die Sache nach ihrer innern Beschaffenheit beurtheilten, und sowohl Orgeln als andere Instrumente gerne in die Kirche kommen ließen, so bald sie bemerkten, daß ihr Gebrauch dem Hauptzweck des Gottesdienstes nicht nachtheilig, sondern vielmehr beförderlich sey. Einige sahen die Sache als gleichgültig an, und sagten, man könne sich der Orgeln in der Kirche bedienen, sie aber auch ohne Sünde weglassen. Unter diese gehört **Baldricus**, ein Bischoff zu Dol in Bretagne aus dem eilften Jahrhundert, welcher zwar gesteht, daß ihn die Orgel nicht sehr ergetze, aber doch dafür hält, daß sie dem Beyspiel der Vorväter nach gebraucht werden könne. Seine hierher gehörigen Worte stehen bey **Mabillon** (*Annal. Ord. S. B.* T. V. pag. 505.) und sind folgende: Non igitur aberramus, si tantorum patrum vestigia ut possumus, imitamur. — — Ego siquidem in modulationibus organicis non multum delector, sed per hoc ad intelligendum excitor, quod sicut multimodae fistulae varii ponderis et diversae magnitudinis in unam agitatae conveniunt cantilenam: ita homines in unam debent convenire sententiam etc. Nachdem er noch viel Aehnliches über die Sache gesagt hat, schließt er endlich: *Si igitur organa habemus, eis uti ecclesiastica consuetudine permittimur; sin autem, sine sacrilegio eis carere possumus.* Daher kamen nicht nur die Orgeln, trotz aller Widersprüche, sondern auch andere Instrumente dennoch bald in alle große Kirchen, und nach dem Beyspiel derselben auch in Klöster und kleinere Stadtkirchen. Besonders werden bey den Geschichtschreibern dieses Zeitalters verschiedene Mönche vorzüglich gerühmt, die sich in der Orgelkunst, oder überhaupt in der Musik vor andern ausgezeichnet haben. In **Adelmanns** Rhythmis alphabeticis de viris illustribus sui temporis (in **Mabillons** Annal. Ord. S. Bened. Tom. I. pag. 420.) wird ein gewisser **Sigo** als guter und kunstreicher Organist seines Zeitalters gerühmt:

Karitate *Sigo* noster plenus atque gratia,
Multa praebens ore, manu, advenis solatia
Singularis organali regnabat in musica.

Sowohl in den Kathedral- als Klosterkirchen wurden aber die Orgeln lange Zeit hindurch nur bey hohen Festen, und besonderen Veranlassungen, nicht aber den ganzen Gottesdienst hindurch gebraucht. In der Nachricht, welche **Mabillon** (Aunal. T. V. p. 505.) von einer Orgel giebt, die in die Kirche der Abtey Fecamp in Frankreich gebracht wurde, heißt es ausdrücklich, daß man sie nur zu ge-

wissen Zeiten (certis temporibus) gebraucht hat. In der Folge kamen sie auch in Nonnenklöster.
Le Beuf (Etat des Sciences en France depuis le roi Robert etc. pag. 112.) erzählt, daß um jene
Zeit die vornehmen Laien die Gewohnheit hatten, den Nonnenklöstern solche Orgeln zum Geschenk zu
machen. Man kann hieraus sehen, daß sie noch nicht groß gewesen seyn müssen. Die fernere Ge-
schichte dieses Instruments gehört in folgende Jahrhunderte; ihre allmähliche Vervollkommnung und
immer größere Verbreitung wird daher erst in der Folge erzählt werden.

§. 94.

Ein Instrument, von welchem die Musiklehrer und musikalischen Schriftsteller des Mittelalters
am allermeisten reden, ist das **Monochord**. Der Gebrauch, welchen man davon machte, war von
demjenigen, welcher in den ältern Zeiten davon gemacht wurde, welcher auch noch bey uns davon ge-
macht wird, sehr verschieden. Ursprünglich diente es zur Ausmessung der Ton- und Intervallen-
Verhältnisse, wozu es auch noch in unseren Zeiten gebraucht wird. Im Mittelalter bediente man
sich desselben zwar auch noch auf diese Art, aber auch nebenher zur Unterweisung im Singen, um An-
fängern dadurch das richtige Treffen der Intervallen zu erleichtern. Wenn das Monochord in diesen
Zeiten so eingerichtet war, wie man aus den auf uns gekommenen Beschreibungen sieht, und wie es
noch bey uns eingerichtet ist, so muß ein solcher Gebrauch desselben äußerst beschwerlich gewesen seyn.
Der bewegliche Steg mußte bey jedem Ton, den man haben wollte, auf die ihm zukommende Stelle
geschoben werden, ein Verfahren, wozu stets einige Zeit erfordert wurde, wodurch also der Sing-
schüler auf jeden Ton, den er treffen wollte, warten mußte.

Es ist zu vermuthen, daß man wenigstens nach Guido's Zeitalter diesen Unbequemlichkeiten
abzuhelfen gesucht haben werde, ja die gewöhnliche Meinung ist sogar, daß es **Guido** selbst gethan,
daß er statt des beweglichen Steges, welcher unter die einzelnen Bunde des Monochords geschoben
werden mußte, befestigte Hölzer oder irgend etwas unsern Tasten Aehnliches bey jedem Bund ange-
bracht, und dadurch den Grund zur Erfindung unsers **Clavichords** gelegt habe. Wirklich geht die
gemeine Meinung dahin, daß die ersten und ältesten Clavichorde gerade so viele Töne gehabt haben,
als sich im System des **Guido** finden, nehmlich ungefähr zwanzig, und bloß im diatonischen Klang-
geschlecht. Man hat zwar hierüber kein historisches Zeugniß. Die Geschichtschreiber dieses Zeital-
ters sind entweder auf diesen Umstand, auf diese Anwendung des Monochords nicht aufmerksam ge-
wesen, oder sie haben nicht eingesehen, wie wichtig die Folgen einer solchen Anwendung mit der Zeit
werden konnten. **Prätorius**, ein tüchtiger Gewährsmann in dieser Materie, sagt in seiner Orga-
nographie (Seite 60.): „Das **Clavichordium** ist aus dem Monochord (nach der Scala Guidonis
„welche nicht mehr als zwanzig Claves gehabt hat) erfunden, und ausgetheilt worden. Denn anstatt
„eines jeden Bundes auf dem Monochord, hat man einen Clavem auf dem Clavichordio gemacht.
„Und sind Anfangs nicht mehr denn 20 Claves, bloß im genere diatonico gemacht worden, darunter
„nur zwey schwarze Claves, das b und ♮ gewesen. Denn sie haben in einer Octave nicht mehr als
„dreyerley Semitonia gehabt, als a — b. h — c. und e — f. wie dasselbe noch in gar alten Orgeln
„zu ersehen.“

Was es aber noch wahrscheinlicher macht, daß man vielleicht schon zu Guido's Zeiten dem Mo-
nochord eine Art von Tasten gegeben habe, um dessen Brauchbarkeit zum Unterricht im Singen zu
vermehren, liegt darin, daß man wirklich in den nächsten Jahrhunderten nach **Guido** einigen oder
auch nur einer Art von Clavier- oder Tasten-Instrument den Namen Monochord gegeben hat. In
Jul. Cäs. Scaligers Poetik (Cap. 48. pag. 115.) finde ich sogar bemerkt, daß das Instrumentum
Simicum, welches 35 Saiten hatte, Anlaß zu den Instrumenten gegeben habe, welche gemeiniglich

Monochorde genannt und worauf die Töne durch plectra subsilientia, die in einer gewissen Ordnung angebracht sind, hervorgebracht werden. Wir müssen die eigenen Worte Scaligers anführen: Fuit (sagt er) et Simii commentum illud, quod ab eo Simicum appellatum, quinque et triginta constabat chordis; *a quibus eorum origo, quos nunc monochordos vulgus vocat, in quibus ordine digesta plectra subsilientia reddunt sonos.* Nachher hat man an den Plectris spitzige Rabenfedern angebracht, und damit einen bessern Ton aus den Metallsaiten erhalten. In seinen Knabenjahren (sagt Scaliger) sey dieses Instrument Clavicymbalum und Harpichordum, nachher aber von den spitzigen Rabenfedern Spinett genannt worden.[101])

Wer alte, so genannte gebundene Clavichorde gesehen hat, wo zwey, drey, vier und mehrere Tasten unter eine einzige Saite schlagen (je älter diese Instrumente sind, je stärker sind sie gebunden, das heißt: je mehr Tasten schlagen auf ein einziges Chor von Saiten) dem wird es sehr begreiflich werden, wie und auf welche Art die Clavichorde aus dem Monochord entstehen konnten. So gut wie bey den gebundenen Instrumenten dieser Art zwey, drey, vier und mehrere Tasten unter eine einzige Saite schlagen konnten, eben so gut war es möglich, daß zu Guido's Zeit alle Töne, die man brauchte, auf einer einzigen Saite angeschlagen wurden, um so mehr, da die Anzahl der gebräuchlichen Töne noch sehr gering war.

So einleuchtend indessen der Ursprung des Clavichords aus dem Monochord ist, so läßt sich doch nicht behaupten, daß schon zu Guido's Zeit das Monochord eine solche oder ähnliche Einrichtung erhalten habe, wodurch es zum Unterricht im Singen bequemer geworden wäre, als es mit seinem beweglichen Steg seyn konnte. Kein alter Musiklehrer noch Geschichtschreiber sagt uns etwas davon.

§. 95.

Daß es diesem Zeitalter auch nicht an anderen Instrumenten gefehlt habe, läßt sich leicht denken. Die drey Hauptgattungen musikalischer Instrumente, nehmlich Saiten- Blase- und Schlaginstrumente mit ihren vielen Unterarten sind bey keinem Volke und in keiner Zeitperiode unbekannt gewesen, und ihre Beschaffenheit, oder der Grad ihrer Vollkommenheit muß nothwendig stets mit der vorhandenen Art von Musik im Verhältniß gestanden haben. So wie sich die Kunst erweiterte, nahmen sie an der Zahl von Saiten und Tönen zu; so wie der Geschmack verfeinert wurde, mußte auch die Plumpheit der Instrumente allmählich verschwinden.

Der Gebrauch einer großen Anzahl solcher Instrumente von allen drey Gattungen in den früheren Jahrhunderten der christlichen Kirche ist in dem vorhergehenden Kapitel durch mehrere Zeugnisse bewiesen worden. An einigen Orten sind sie in der Folge wieder abgeschafft, an andern aber beybehalten worden. An vielen Orten scheint man besonders die Blaseinstrumente nicht gerne in der Kirche gehabt zu haben. Cassiodor sagt schon in seiner Erklärung des 98sten Psalms (Tom. II. Opp. pag. 312.): Sonus et modulatio tibiarum a sacris mysteriis nostra nihilominus aetate discessit. Späterhin, nehmlich im neunten Jahrhandert, entstanden auch Klagen über die Saiten- und Schlaginstrumente. Amalarius (de offic. Lib. III. cap. 3.) sagt, daß die Kirchensänger weder Cymbeln noch Cithern, noch Lyren, noch andere Arten von Instrumenten gebrauchen sollen: (Nostri cantores non tenent cymbala, neque lyram, neque citharam manibus, neque caetera genera musicorum, sed corde. Quanto cor majus est corpore, tanto Deo devotius exhibetur, quod per cor fit, quam

101) Additae deinde plectris corvinarum pennarum cuspides: ex aereis filis expressiorem eliciunt harmoniam. Me puero Clavicymbalum et Harpichordum, nunc ab illis mucronibus *Spinetam* nominant.

quam per corpus; ipsi cantores sunt tuba, ipsi psalterium, ipsi cithara, ipsi tympanum, ipsi chorus, ipsi chordae, ipsi organum, ipsi cymbala.) Solche Frömmeleyen helfen aber nichts: denn während man an einem Orte eine solche Sprache führte, wurden an andern Orten Anstalten von ganz anderer Art gemacht, so daß die Instrumente dennoch nie ganz aus der Kirche verbannt werden konnten.

Aus dem zehnten Jahrhundert haben wir daher ein Zeugniß, daß selbst in Klöstern nicht bloß im Singen, sondern auch in der Kunst auf Instrumenten zu spielen, Unterricht gegeben wurde. Eckehard (de casibus monasterii S. Galli, cap. 2. in *Goldast.* Alemann. rer. Tom. I. P. I. pag. 24.) erzählt besonders von einem Mönch Tutilo, daß er auf allen Arten von Saiten- und Blaseinstrumenten vor andern geschickt gewesen sey, und an einem gewissen vom Abt des Klosters bestimmten Ort junge Edelleute auf Saiteninstrumenten unterrichtet habe. „*Tutilo* musicus (heißt es) sicut et socii ejus, sed in omnium genere fidium et fistularum prae omnibus (*nam et filios nobilium in loco ab abbate destinato fidibus edocuit*) nuncius procul et prope solers." Die Socii, denen hier ebenfalls große musikalische Geschicklichkeit beygelegt wird, waren Notker Balbul. und Ratpertus, beyde nebst dem Tutilo Zöglinge des Iso. Mabillon giebt in seinen Annalen des Benediktiner-Ordens (Tom. III. pag. 173.) eine nähere Nachricht von diesen drey Freunden, die wie ein Herz und eine Seele waren. Die sieben freyen Künste, besonders aber die Musik lernten sie von Marcellus, welcher ebenfalls im Kloster St. Gallen lebte. So gleich gesinnt sie in den Künsten und Wissenschaften waren, so ungleich waren sie in ihrem Betragen und Benehmen. (Isonis praecipui apud S. Gallum discipuli fuere Notkerus, Ratpertus et Tutilo, quorum cor unum et anima una erat; et ipsi septem liberales artes, praesertim musicam, edocti a Marcello. Hi, etsi studiis ac votis unanimes, natura tamen ac moribus longe dissimiles erant.) Besonders merkwürdig ist die Charakterschilderung des Tutilo, welcher in der Musik der geschickteste war. Nach dieser Schilderung war er von starkem Körperbau, gut und nützlich, hatte eine geschwinde Sprache, konnte gut mahlen und mit dem Grabstichel arbeiten, spielte gut auf Saiten- und Blaseinstrumenten, war zu rechter Zeit ernsthaft, sonst aber sehr fröhlich, so daß König Carl einst demjenigen fluchte, der aus einem solchen Mann einen Mönch gemacht habe. Dessen ungeachtet war er im Chor betriebsam, in geheim zu Weinen geneigt und keusch, wie es einem Schüler des Marcellus gebührte, welcher stets seine Augen in Gegenwart eines Frauenzimmers verschloß. (Tutilo, vir bonus atque utilis, lacertis ac membris valentissimus, expeditae vocis, caelandi ac pingendi peritus, fidibus et fistulis doctus gravis ac serius pro tempore, alias joco festivus, adeo ut Karolus rex aliquando ei maledixerit, qui virum ejusmodi monachum fecisset. Inter haec nihilominus in choro strenuus, in secreto promtus ad lacrymas, castus, ut decebat discipulum Marcelli, qui ad praesentiam feminarum oculos clausos habebat.) Ein vorzügliches Genie muß Tutilo auf alle Weise gewesen seyn, denn Eckehard sagt an einem andern Ort (de casib. monast. S. Galli, T. I. P. I. pag. 29.) von ihm, daß seine Melodien besonders und auffallend gewesen sind. (Quae autem *Tutilo* dictaverat, singularis et agnoscibilis melodiae sunt, etc.)

Die Beschaffenheit der Instrumente dieses Zeitalters, die zum Theil ganz besondere, für uns völlig unverständlich gewordene Namen hatten, läßt sich durchaus nicht bestimmen. Daß sie noch sehr unvollkommen und der Beschaffenheit der Musik selbst angemessen waren, leidet wohl keinen Zweifel. Man hatte um diese Zeit kaum im Gesang eine natürliche Melodie; wie wollte man sie schon auf Instrumenten gehabt haben, die sich doch stets nach dem Gesang als einem Vorbilde gerichtet haben, und nothwendig richten müssen? Du Cange führt unter dem Wort Baudosa (worunter auch eine Art von Instrument verstanden wurde) eine Stelle aus einem auf der königl. Bibliothek zu

Paris befindlichen Manuscript: de vita Caroli M. an, woraus man sich zwar noch nicht von allen Arten der damals üblichen Instrumente, aber doch wenigstens zum Theil von ihrem Gebrauch und von der Art ihres Tons einigen Begriff machen kann. Die Stelle ist folgende:

Quidam Baudosam concordabant
Plurimas chordas cumulantes,
Quidam triplices cornu tonabant,
Quaedam foramina inclaudentes,
Quidam choros consonantes,
Duplicem chordam perstridentes;
Quidam taborellis rusticabant,
Grossum sonum praemittentes.
Quidam cabreta vasconizabant
Levis pedibus persaltantes.
Quidam liram et tibiam properabant,
Alios tactu praecedentes.
Quidam harpam alte pulsabant,
Prolixas virgulas sic gerentes.
Quidam rebecam arcuabant
Muliebrem vocem confingentes etc.

Ex Aimerici de Peyrato Abb.
Moissiacensis vita Caroli M. MS.

Ueberhaupt kann man beynahe als gewiß annehmen, daß in Rücksicht auf Instrumente alles, was nur irgend eine Art von Getöse, klingend oder klappernd, von sich gab, in diesem Zeitalter schon mit zur Instrumental-Musik gerechnet wurde. In der Kirche hatte man besondere Freude an dem Geklingel kleiner Glocken. Man setzte nicht nur eine Art von Instrument in Form eines Rades aus ihnen zusammen und klingelte damit recht fleißig, sondern besetzte sogar die Kleider des Priesters damit, um den ganzen Gottesdienst hindurch, vom Anfang bis ans Ende eine so angenehme und erbauliche Musik zu hören. Jene Instrumente wurden rotae cymbalicae, oder wie es beym **Du Cange** heißt, rotae cum tintinnabulis genannt. Man kann sich des Lächelns nicht ganz enthalten, wenn man in den Kirchengeschichtschreibern ließt, daß dieser oder jener heilige Mann solche Klingelwerke zur Beförderung größerer Andacht in die Kirche gebracht habe, da eben solche heilige Männer bey Einführung ordentlicher, wirklich musikalischer Instrumente fast immer die Bedenklichkeit hatten, die Andacht möchte durch sie gestört werden. Wenn von Einführung solcher Klingeleyen die Rede war, so sagten die Concilien: *Statuimus et ordinamus ac etiam mandamus omnibus Episcopis et aliis praesulibus quarumlibet nationum* etc. Sollten aber ordentliche, wirklich musikalische Instrumente eingeführt werden, so hieß es höchstens, wie schon angeführt worden: *Si organa habemus, eis uti permittimus; sin autem, sine sacrilegio eis carere possumus.*

Von dem Profan-Gebrauch der verschiedenen Instrumentengattungen in diesem Zeitalter läßt sich wenig sagen. Ob es gleich sehr wahrscheinlich ist, daß sie eben so bey öffentlichen Feyerlichkeiten und überhaupt bey Volksfesten aller Art gebraucht seyn werden, wie vor und nachher geschehen ist, so reden doch die Nachrichten aus diesem Zeitraum hauptsächlich von ihrem kirchlichen Gebrauch. Wir ersparen daher das, was darüber zu sagen ist, ins folgende Kapitel, wo wir durch die Nachrichten von den Troubadoren, Minnesängern rc. nähere Veranlassung dazu bekommen werden.

§. 96.

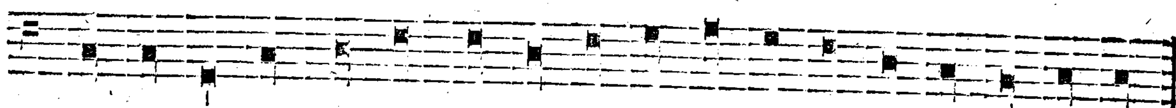
Aus allem, was bisher von dem Tonsystem, von den Tonarten, von der Melodie und Harmonie, vom Takt, von der Notation, von den musikalischen Instrumenten, besonders von der Orgel gesagt worden ist, läßt sich nun schließen, wie hoch der Grad von Vollkommenheit, den die Musik in diesem Zeitalter erreicht hat, angenommen werden kann. Alles, was die Kunst mannigfaltig und geschickt zu verschiedenartigen Ausdrücken, das heißt biegsam und geschmeidig machen kann, kannte man beynahe noch gar nicht. Man hatte der Intervallen zu wenige, um natürliche Tonarten daraus zusammen setzen zu können, die unter einander in gegenseitigen Verhältnissen standen: der Mangel an natürlichen Tonarten hatte nothwendig unnatürliche, steife, saft- und kraftlose Melodien (wenn man ihnen noch einen so schönen Namen geben kann) zur Folge. Daher ist auch an das, was man in neueren Zeiten Melodiengattungen nennt, in dieser Zeitperiode noch gar nicht zu denken. Die Proben von Melodie, welche sich bey den musikalischen Schriftstellern des Mittelalters finden, und von welchen mehrere im Lauf dieses Kapitels gegeben worden sind, können zum Beweise dienen. Die eine ist wie die andere; alle sind steif, holpericht, unnatürlich, und ohne Verschiedenheit des Charakters. Die Harmonie, oder gleichzeitige Fortschreitung mehrerer Töne, so wie man sie in dieser Zeit kannte und ausübte, konnte die melodische Verbindung der Töne noch nicht geschmeidig machen, da sie selbst am allersteifsten und ungeschmeidigsten war, und sich schwerfällig bloß in Quarten, Quinten und Octaven wie ein hölzerner Mann ohne Gelenke geradeaus fortbewegen mußte, ohne sich auch nur im mindesten auf die eine oder andere Seite drehen zu können. Modulation oder allmählicher Uebergang in verwandte Töne und Bewegung im innern Kreise der zu einer Tonart gehörigen Töne, harmonische und melodische, größere und kleinere Ruhepunkte, oder innerer Periodenbau, Verschiedenheit der Schreibarten, kurz alles, was eine Musik eigentlich erst schön, deutlich, verständlich, ausdrucksvoll, und einen Gesang vom andern, in Form und Charakter unterscheiden kann, konnte unter solchen Umständen, bey einer noch so großen Armuth an allen Hülfsmitteln gar nicht vorhanden seyn, und war es auch wirklich nicht. Wir werden in der Folge sehen, was noch alles geschehen mußte, ehe die Kunst auf einen solchen Punkt der Vollkommenheit gelangen konnte.

Um den Leser zu überzeugen, daß das obige Urtheil nicht ungerecht oder ohne Grund ist, wollen wir zum Beschluß dieses Kapitels noch eine Melodie von etwas größerm Umfang beybringen, als die bisherigen Proben gewesen sind. Diese Melodie wird in einem Manuscript, welches ehedem im Kloster S. Crucis von Waltham in Essex aufbewahrt wurde, nachher aber in andere Hände gekommen ist, von dem Abschreiber dem Guido von Arezzo zugeschrieben. Sie ist eigentlich ein Uebungsexempel über die musikalischen Intervallen. Hawkins (*History of the Science and Practice of Music*, Vol. II, pag. 201.) giebt vom Inhalt dieses Mspts eine ausführliche Beschreibung, und hat auch diese darin enthaltene Melodie als eine musikalische Seltenheit abdrucken lassen. Der Abschreiber hieß **Johann Wylde**, wie man aus der Ueberschrift: „Hunc librum vocitatum Musicam Guidonis, scripsit Dominus Joannes Wylde, quondam exemti monasterii Sanctae crucis de Waltham precentor.“ sehen kann. Dieser **Wylde** unterscheidet einen kleinen und einen großen **Guido**. Der

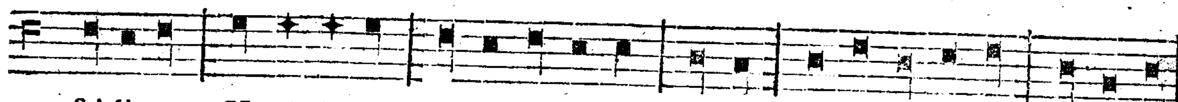
kleine führt den Beynamen Augensis, und soll vom Kirchengesang geschrieben haben. Unter dem großen scheint unser bekannter Guido von Arezzo gemeint zu seyn. Ob nun gleich diese Melodie wahrscheinlich jünger als Guido und vielleicht vom Abschreiber selbst untergeschoben ist, der erst ums Jahr 1400 gelebt haben soll, so mag sie doch hier unter seinem Namen stehen. Wenn man noch Jahrhunderte lang nach Guido's Zeiten keine geschmeidigere Melodie machen konnte, so läßt sich mit desto größerer Sicherheit der Schluß machen, daß die Melodien aus Guido's Zeitalter selbst noch steifer gewesen seyn müssen. Hier ist sie:

Cantilena *Guidonis Majoris*

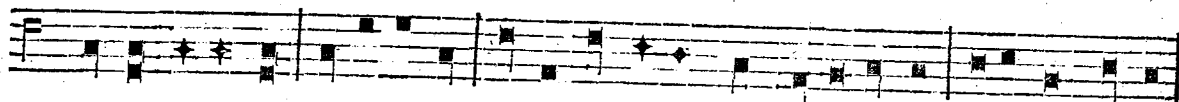
omnes penitus Dissonantias quasi consonantias includens.



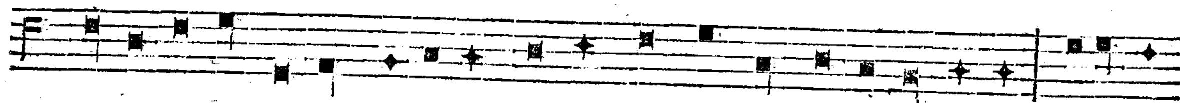
Ter ter-ni sunt mo-di, qui-bus omnis can-ti-le-na con-te-ci-tur,



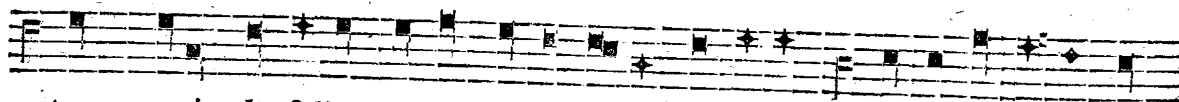
sci-li-cet U-ni-sonus, Se-mi-to-ni-um, Tonus. Se-mi-di-tonus, Di-tonus,



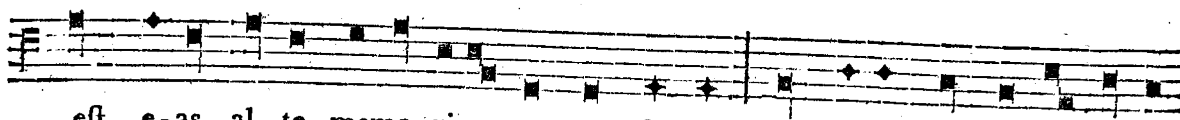
Dy-a-tes-sa-ron, Dyapen-te, Se-mi-to-nium cum Dya-pen-te. Ad haec Tonus



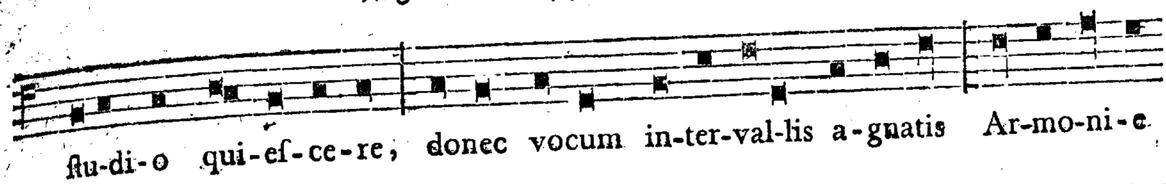
Dya-pa-son si quem delectet, e-jus hunc modum es-se a-gnoscat. Quumque

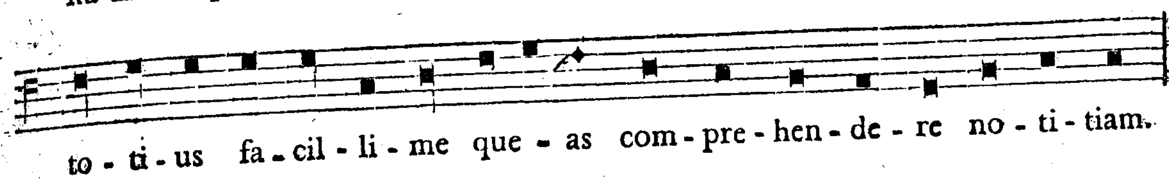


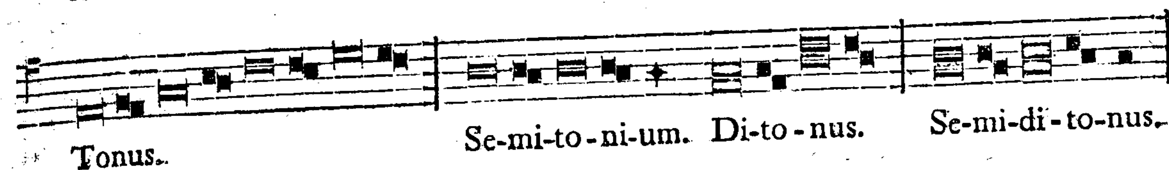
tam pau-cis clausulis to-ta armo-ni-a for-matur. u-ti-lis - si-mum

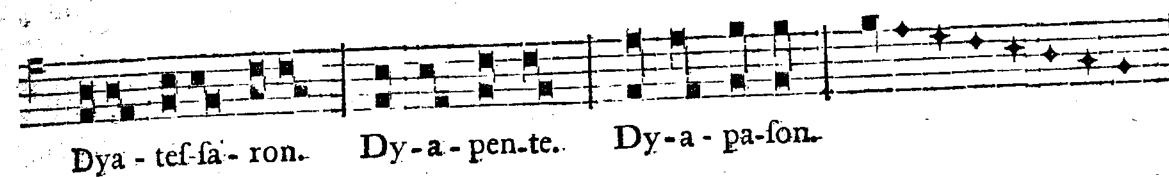


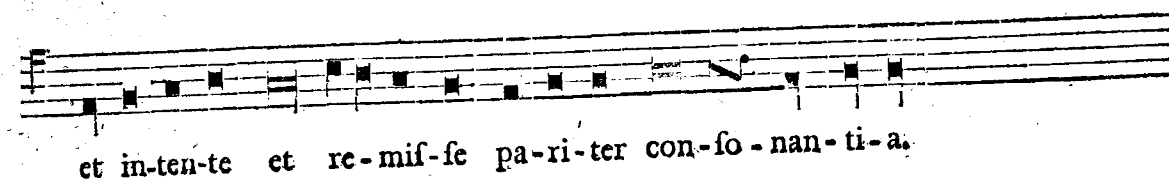
est e-as al-te memo-ri-e commen-da-re, nec prius ab hu-jus modi


stu-di-o qui-es-ce-re, donec vocum in-ter-val-lis a-gnatis Ar-mo-ni-e


to-ti-us fa-cil-li-me que-as com-pre-hen-de-re no-ti-tiam.


Tonus.
Se-mi-to-ni-um.
Di-to-nus.
Se-mi-di-to-nus.


Dya-tes-sa-ron.
Dy-a-pen-te.
Dy-a-pa-son.


et in-ten-te et re-mis-se pa-ri-ter con-so-nan-ti-a.

Drittes Kapitel.

Von Guido bis auf den Franchinus Gafor.

Erster Abschnitt.

Von den Fortschritten in der theoretischen und praktischen Musik überhaupt.

§. 1.

Obgleich in diesem Zeitraum von der Mitte des eilften Jahrhunderts bis auf die Mitte des funfzehnten unser Europa die höchste Stufe seiner sittlichen und wissenschaftlichen Bildung noch nicht erreicht, so vereinigen sich doch so viele günstige Umstände in demselben, daß er dadurch zur wichtigsten und lehrreichsten Periode in der Geschichte der Europäischen Cultur aller Art wird. Was in der vorhergehenden Periode gewisser Maßen gesäet und gepflanzt wurde, fing in dieser an zu keimen, empor zu schießen, und gegen das Ende derselben schon einige Früchte zu zeigen, welchen man es ansehen konnte, daß sie einst bey voller Reife von guter und gedeihlicher Art seyn würden. Dem Geschichtschreiber wird bey einer solchen Aussicht so wohl, wie dem sorgsamen Hausvater, welcher an einem heitern Frühlingstage seine Saaten besucht, und findet, daß er sich im Herbste eine gesegnete Ernte zu versprechen habe, wenn der Himmel sein ferneres Gedeihen dazu giebt, und wenn nicht die Elemente seine Hoffnungen noch vor ihrer Erfüllung wieder zerstören. Was hier der Landmann für seine Saaten zu besorgen hat, kann auch die wissenschaftliche und sittliche Saat der Menschheit treffen. Dort kann Ungeziefer, Hagel, Platzregen, Dürre, Kälte rc. unsere Hoffnungen zerstören, und hier thun es vielleicht mangelhafte Handhabung der Gesetze, gewaltthätige Unterdrückung der Nebenmenschen, geistliche Unduldsamkeit und Herrschsucht, am allermeisten aber Kriege mit dem unendlichen Heer der sie begleitenden und auf sie folgenden Uebel. Wenn indessen dem Landmann nur nicht alle Saaten zerstört werden, wenn zwischen verödeten Feldern noch blühende hervorschimmern und sein Auge erquikken; wenn mangelhafte Handhabung der Gesetze, Unterdrückung, Unduldsamkeit und Kriege nicht allgemein um sich greifen, wenn hier und da noch Gerechtigkeit, Duldsamkeit und Friede herrscht; so wird dort die Menschheit noch immer das Leben fristen, und hier noch nicht in eine allgemeine Barbarey in Sitten und Wissenschaften zurücksinken können.

Die politische Verfassung Europens war in dem Zeitraum, von welchem hier die Rede ist, ungefähr von der Beschaffenheit, daß zwar in der sittlichen und wissenschaftlichen Bildung der Menschen noch keine Vollkommenheit erreicht, aber auch nicht alles, wozu im vorhergehenden Zeitraum die Anlage gemacht war, gänzlich zerstört werden konnte. Die wilden Völker, welche Europa überschwemmt hatten, waren durch Umstände genöthigt worden, sich in ordentliche Staaten zu bilden, ihre Wildheit wenigstens zum Theil abzulegen, und sich zur Befriedigung ihrer Bedürfnisse manche Eigenschaften, Kenntnisse und Fertigkeiten zu erwerben, die sie schon auf eine nothdürftige Art zu brauchbaren Mitgliedern einer ordentlich eingerichteten Staatsgesellschaft machen konnten. Europa würde jetzt sehr bald einen hohen Grad der Bildung und des Wohlstandes erreicht haben, wenn nicht das christliche

Rom, welches herrschender Staat war, die unüberwindlichsten Hindernisse in den Weg gelegt hätte. Um sich aufrecht zu erhalten, und sein Uebergewicht gegen andere Staaten zu behaupten, vermehrte es jetzt nach und nach seine Macht durch Errichtung einer so ungeheuern Menge von Klöstern und geistlichen Orden, daß fast überall die Früchte des Fleißes der übrigen Menschenklassen zur Unterhaltung derselben kaum hinreichen wollten. Durch frommen Aberglauben ließ das Volk sich leicht verleiten so lange zu geben, als es konnte. Aber es merkte und fühlte bald, daß es zu viel gegeben hatte, und daß dadurch sein Wohlstand und mit ihm zugleich alle Mittel zu seiner bessern Cultur verloren waren. Die erste Folge dieses Zustandes war gänzliche Abhängigkeit des Volks von den Klöstern und Geistlichen. Diese hatten nebst den Rittern den Reichthum der Länder so unter sich getheilt, daß außer ihnen kein Stand neben oder unter ihnen empor kommen konnte, und daß genau genommen, die Bewohner eines großen Theils von Europa jetzt nur aus hochgebietenden Herren und demüthig gehorchenden Knechten bestanden.

Weder die Geistlichkeit noch der Ritterstand dieses Zeitalters war aber schon aufgeklärt genug, um seine Vorrechte und sein Uebergewicht ungemißbraucht zum allgemeinen Besten anwenden zu können. Auf der einen Seite hatten sich die Religionsbegriffe von ihrer ursprünglichen Reinigkeit schon so weit entfernt, daß sie nun zum Deckmantel der Habsucht, Herrschsucht, und aller möglichen Eingriffe in die allgemeinen Menschenrechte dienen konnten und mußten. Die Unwissenheit des Zeitalters unterstützte diese Eingriffe so sehr, daß fast alles unter das Gebiet dieser mißverstandenen, ausgearteten und herabgewürdigten Religion gerieth, und daß nun von Rom aus ein so genanntes geistliches Recht in Anwendung gebracht wurde, welches man mit Feuer und Schwert und mit den fürchterlichsten Bannflüchen über Gewissen, Vermögen und das Leben aller geltend zu machen wußte. Auf der andern Seite wurde körperliche Stärke so hoch geachtet, daß das ganze Bestreben des Ritterstandes auf die Entwickelung derselben fast einzig und allein abzweckte. Dort wurde der Geist des Menschen verdreht und nach den herrschsüchtigen Absichten Roms geleitet, und hier mußte er unter steten körperlichen Uebungen schlummern. Hätte nicht die Vorsehung dieser Lage der Dinge noch zu rechter Zeit eine veränderte Richtung gegeben, so wäre es wahrscheinlich um die höhere Bildung Europens noch auf Jahrtausende geschehen gewesen. Wissenschaften und Künste, durch welche nur allein der menschliche Geist veredelt, verfeinert werden, und die höchste mögliche Ausbildung erreichen kann, hätten entweder gänzlich verloren gehen, oder eben so ausarten müssen, wie die ganze Verfassung der Menschen unter einander ausgeartet war.

Die veränderte Richtung dieser Lage wurde durch die Kreuzzüge veranlaßt, die nach den Absichten des Römischen Hofes ganz andere Folgen haben sollten, als sie wirklich gehabt haben. Da die Volksmenge in den meisten christlichen Ländern Europens um diese Zeit sehr angewachsen war, und ungeachtet der großen Anzahl von Ordens- und Weltgeistlichen noch immer wehrhafte Menschen genug übrig blieben, die sich allenfalls, wenn der Aberglaube dieses Zeitalters nicht zu groß gewesen wäre, den immer weiter gehenden Eingriffen der Päpste in die Gerechtsame der weltlichen Stände hätten widersetzen können, so scheinen diese Kreuzzüge hauptsächlich in der Absicht in den Gang gebracht worden zu seyn, um die Länder von dem größten Theil ihrer wehrhaften Mannschaft zu entblößen, und sodann desto ungehinderter den frommen Aberglauben der schwachen Zurückgebliebenen zu Usurpationen aller Art benutzen zu können. Das Mittel war nicht übel ausgedacht, und einige Zeit hindurch entsprachen die Folgen allerdings den Absichten der Päpste. Allein, so wie alles, was den Gesetzen der Natur und der allgemeinen Billigkeit nicht gemäß ist, von keiner langen Dauer seyn kann, und höchstens in den ersten Anstrengungen den beabsichtigten Zweck zu erreichen vermag, auch fast immer etwas mit sich führt, wodurch nach den ersten Anstrengungen entgegen gesetzte Folgen entstehen,

so ging es auch hier mit den Folgen der Kreuzzüge. Auf der einen Seite entledigten sich die Päpste einer ihren Absichten lästigen Volksmenge, und schalteten und walteten nach Willkühr mit dem Gewissen und Vermögen der zurückgebliebenen Greise, Weiber und Kinder; auf der andern Seite aber kamen die frommen Eroberer des heiligen Landes wenigstens zum Theil wieder in ihr Vaterland zurück, hatten unterdessen manches erfahren, gesehen, gehört und gelernt, waren in dem nähern Umgang mit Menschen aller Art geschliffener und über manche Gegenstände des menschlichen Lebens auf hellere Begriffe geleitet worden, brachten also Begriffe, Kenntnisse und Fertigkeiten mit, die bey weiterer Verbreitung nach und nach den päpstlichen Anmaßungen nothwendig aufs neue hinderlich werden mußten. So lange es der Aberglaube des Volks verstattete, wurden daher diese heiligen Kriege stets wieder erneuert. Aber die Folgen derselben erneuerten sich ebenfalls wieder, und wurden mit jedem neuen Zug ins gelobte Land immer merklicher, so daß genau genommen das, was zur Unterstützung und Befestigung der Römischen Herrschaft dienen sollte, in seinen Folgen zum Zerstörer derselben geworden ist. Die Kreuzzüge sind folglich für die Menschheit weit wohlthätiger gewesen, als man gemeiniglich glaubt, wenn man sie nur nach ihren Absichten, aber nicht nach ihren Folgen betrachtet.

So wie nun hellere Begriffe, Kenntnisse und Fertigkeiten anfingen sich immer mehr zu verbreiten, so wie die entvölkerten Länder nach und nach an Volksmenge wieder zunahmen, die unter sich den noch vorhandenen Aberglauben mit den erworbenen bessern Begriffen in Vergleichung stellen und in gegenseitigen Streit, in eine Art von Gährung bringen konnte, so wie endlich die Menschheit durch manche erlernte Fertigkeit ihren Wohlstand vermehrte, und die ersten Bedürfnisse nicht mehr auf eine bloß kümmerliche Art zu befriedigen wußte, mußte nothwendig die Reihe dieser Verbesserungen auch an die Geistes- und Herzensbedürfnisse bald kommen, das heißt: Wissenschaften und Künste konnten nicht allein in ihrem vormaligen unvollkommnen Zustande gelassen werden. Dieß geschah auch nicht. Der menschliche Geist war aufs neue erweckt worden, hatte durch den Erwerb mehrerer Hülfsmittel an Kraft gewonnen, und konnte einen so starken Anlauf nehmen, daß er nun das Ziel zwar noch immer nicht erreichte, aber demselben doch ungleich näher kam, als er in der vorhergehenden Periode kommen konnte. Das allgemeine Band, an welchem alle menschlichen Kenntnisse unter einander zusammen hängen, wodurch schon allein auch der Musik ihr Antheil an diesen Verbesserungen nicht entzogen werden konnte, und die allen gut und glücklich organisirten Menschen angeborne Neigung und Liebe zu dieser schönen Kunst des Herzens und Geistes, hat in dieser Periode solche Fortschritte in den meisten Theilen der theoretischen und praktischen Musik bewirkt, daß man nicht zu viel thut, wenn man behauptet, in dieser Zeit erst sey der Grund zu allen den Vorzügen gelegt worden, die sie in der Folge erreicht hat, und die sie eigentlich erst zur wahren schönen Kunst gemacht haben. So wie Reimerey noch keine Poesie ist, so ist auch Psalterbrummen und Klingeley noch kein Gesang und keine Musik. Wenn gleich in dieser Periode noch immer gebrummt und geklingelt wurde, so hat man doch gegen das Ende derselben schon angefangen, so zu brummen und zu klingeln, daß es nur noch der Kritik und des Geschmacks bedurfte, um dieses Psalterbrummen und Instrumentengeklingel in einen rührenden Gesang und in eine angenehme, verständliche Musik zu verwandeln.

Zwey äußerst wichtige, in diesen Zeitraum gehörige Erfindungen haben vorzüglich zu dieser Veränderung beygetragen, nehmlich die Erfindung des Mensuralgesangs und die der Harmonie, in einem andern Sinn, als man sie bisher kannte. Von beyden muß einzeln geredet werden.

I.

Von dem Mensural-Gesang.

§. 2.

Diese wichtige Erfindung wurde bald nach Guido's Tod gemacht. Man weiß aus dem vorhergehenden Kapitel, daß man zwar kurze und lange Sylben im Gesange beobachtete, und die lange gerade noch einmal so lang dauern ließ, als die kurze. Diese Eintheilung, welche zu Quinctilians Zeiten sogar die Knaben kannten (longam esse duorum temporum, brevem unius, etiam pueri sciunt. Institut. lib. IX. cap. 4.), hatte sich durch das Mittelalter hindurch bis nach Guido's Zeiten gehalten, und konnte zum bloßen Choralgesang hinreichen. Allein in der musikalischen Schreibekunst hatte man nicht einmal zur Andeutung dieser beyden Unterschiede die gehörigen Zeichen, so daß die Länge und Kürze der Töne ganz allein von dem Tonmaß der Sprache abhing. Wenn nun das wahre Tonmaß der Sprache noch in unsern Zeiten von ununterrichteten Personen so häufig verfehlt wird, und man eben keine Gründe hat, zu glauben, daß es im Mittelalter besser damit bestellt gewesen sey, so folgt daraus, daß selbst beym einfachsten Gesang in einer bekannten und geläufigen Muttersprache das wahre Maß der Töne nach dem Werthe der Sylben selten richtig beobachtet werden konnte. Wie viel weniger muß dieß geschehen seyn, da um diese Zeit meistens in einer todten Sprache gesungen wurde, deren Sylbenmaß erst nach gewissen Regeln gelernt werden mußte? Wir wissen, wie spätere Componisten des funfzehnten, sechzehnten und siebenzehnten Jahrhunderts noch mit dem Sylbenmaß dieser Sprache umgegangen sind, und können fast als gewiß annehmen, daß es in frühern Jahrhunderten noch weit schlimmer damit ausgesehen haben wird.

Außerdem, wenn man auch in diesen Zeiten für das doppelte Tonmaß zwey verschiedene Zeichen gehabt hätte, so daß man damit für unkundige Singknaben die wahre Dauer der Sylben hätte andeuten können, so konnte doch diese Zeiteintheilung noch nicht hinreichend seyn, der Musik bloß in Rücksicht auf den Rhythmus alle die Mannigfaltigkeit zu geben, deren sie ihrer Natur nach fähig ist und welche sie auch in der Folge erhalten hat. Durch diese bloß doppelte Zeiteintheilung konnte nehmlich in einem Gesange, das heißt in einer Melodie, welcher ein Text untergelegt war, dasjenige nicht Statt finden, was wir in neuern Zeiten Takt nennen, der von einer so genannten Sectional-Zeile bis zur andern, und so fort durch ein ganzes Tonstück hindurch eine Abtheilung in gleiche Zeiträume enthält, welche unabhängig von den verschiedenen Notengattungen sind, die etwa in jedem derselben aufgenommen werden können. Man muß sich in der That wundern, wie sowohl die gebildetsten Völker des Alterthums als die Völker des Mittelalters sich so lange bloß mit zwey Zeiten in ihrem Gesange haben behelfen können, da eine solche Zeiteintheilung nicht einmal der Natur irgend einer Sprache angemessen ist. Schon in der lateinischen Sprache wurden nach den Lehrsätzen der alten Sprachlehrer kurze und kürzere, lange und längere Sylben angenommen; man hätte folglich schon sehr frühe, wenn man die Zeiteintheilung der Töne dem Tonmaß der Sprache gemäß hätte einrichten wollen, wenigstens viererley musikalische Zeiten gebrauchen müssen. Marius Victorinus, ein Sprachlehrer aus dem vierten Jahrhundert, bestätigt dieß in seinem Werke: de re grammatica aufs deutlichste. Nach ihm hat schon zu seiner Zeit unter den Rhythmikern und Musikern der Dauer wegen, welche jede Sylbe bekommen sollte, keine kleine Uneinigkeit geherrscht. Denn die Musiker wollten nicht allen langen und kurzen Sylben einerley Dauer geben, und behaupteten, daß eine kurze kürzer, und eine lange länger gemacht werden könne. (Inter Metricos et Musicos propter spatia temporum, quae

syllabis comprehenduntur, *non parva dissensio est.* Nam Musici *non omnes inter se longas aut breves pari mensura consistere*, si quidem et *brevi breviorem longi longiorem* dicant posse syllabam fieri. s. *Putschii* Gramm. Lat. auctores antiqui, pag. 2412.) Victorinus nennt dieß zwar eine Scrupulosität, die den Rhythmikern und Musikern zu überlassen sey; man sieht aber doch aus dieser wichtigen Stelle, welche unser um die Wissenschaften so verdiente Nicolai zuerst bemerkt und im zwölften Band seiner Reisen bekannt gemacht hat, daß schon lange etwas einer wahren Mensural-Musik ähnliches vorhanden war, daß man es wahrscheinlich bisweilen schon ausübte, nur noch nicht zu schreiben wußte. Man vergleicht hiermit, was schon im ersten Bande dieser Geschichte Kap. IV. §. 144. über diese Materie gesagt ist.

Durch die Erfindung mehrerer Notengattungen, oder Zeichen zur Bestimmung mehrerer Zeiten, ist man also nicht nur der wahren Natur der Sylbenverhältnisse in den Sprachen näher gekommen, sondern man hat auch zugleich unsern Takt, wenigstens die Kunst, ihn gehörig zu schreiben, erfunden, wodurch Einheit und Mannigfaltigkeit zugleich in die Zeitabtheilung unserer Musik gebracht worden ist. Die Einheit entstand durch den Takt, der aus der Abtheilung eines ganzen Tonstücks in lauter Theile von gleicher Länge besteht. Die Mannigfaltigkeit aber durch die Verschiedenheit der in jedem einzelnen Takt enthaltenen Notengattungen oder größern und kleinern Zeitabtheilungen. Daß durch diese neuere Einrichtung unsere Musik einen doppelten Rhythmus erhalten hat, nehmlich einen innern und äußern, oder den Rhythmus der Melodie und des Taktes, ist einleuchtend, ein Umstand, der bisher noch nicht hinlänglich erklärt worden ist. Den Rhythmus der Melodie hat man in den neueren Zeiten das logische Verhältniß der Töne in Beziehung auf den Fortgang der Modulation, den Takt aber überhaupt das äußere rhythmische Verhältniß genannt, der jenem Rhythmus der Melodie zur Grundlage dient, und durch ihn auf keine Weise verändert werden kann. Diese musikalische Zeiteintheilung hat mit der mathematischen Chronologie eine so auffallende Aehnlichkeit, daß vielleicht ihre in der Natur gegründete Nothwendigkeit am besten daraus begriffen werden kann. Wenn man den bürgerlichen Tag bloß in zwey Theile, nehmlich etwa in Tag und Nacht abtheilen wollte, so würden wir die mannigfaltigen Geschäfte und Begebenheiten eines ganzen Tages, die doch ebenfalls sämmtlich ihre abgemessene Zeit haben und bedürfen, und sehr gut nach Stunden und sogar nach Minuten bestimmt werden können, nicht von einander zu unterscheiden wissen, sondern überhaupt alles, was geschieht, nur höchstens nach Tag und Nacht berechnen müssen. Dieß thun wir aber im bürgerlichen Leben nicht. Wir bedienen uns weit kleinerer Abtheilungen der Zeit, als in Tag und Nacht, behalten sie aber stets zur Grundlage der kleinern Zeitabtheilungen, und bestimmen, wie viele ihrer von jeder Art dem großen Maß gleich geschätzt werden. Eben so ist es in der Mensural-Musik beschaffen. Der Takt ist die Grundlage eines allgemeinen Maßes, welches sich durch die kleinern Zeitabtheilungen oder durch den innern Rhythmus weder verändern noch aufheben läßt.[1])

1) Ein neuerer Schriftsteller über die Metrik (Hr. Prof. Hermann zu Leipzig) ist der Meinung, der doppelte Rhythmus sey Schuld an der geringern Wirksamkeit und Kraft der neuern Musik. Er sagt in der Vorrede zum Handbuch der Metrik Seite 20. „Die Griechische Musik war von allem Takte entblößt, und kannte bloß den Rhythmus der Melodie; hieraus glaube ich, lassen sich die sonst sehr unwahrscheinlichen Erzählungen von der großen Gewalt der alten Musik auf die Gemüther auf eine völlig befriedigende Art rechtfertigen. Man könnte in der That die Schwierigkeit dieser Sache nicht anders heben, als wenn man entweder die Glaubwürdigkeit bewährter Schriftsteller ohne Grund in Zweifel zöge, oder den alten Griechen ein so krampfhaftes Gefühl zuschriebe, daß, wenn ihre noch rohe Musik solche Wirkungen hervorbrachte, unsere heutige Musik sie bis zum Wahnsinn hätte treiben müssen. Allein, wenn man den erwähnten Unterschied zwischen beyden Arten von Musik genauer betrachtet, so zeigt sich ein Vorzug der Griechischen Musik vor der unsrigen, den diese letztere durch nichts ersetzen kann. In unserer Musik hat zwar der Rhythmus der Melodie ein siebenfaches Maß, von

§. 3.

Die Wichtigkeit einer solchen Zeitabmessung ist sehr groß. Keine Melodie ist im Stande, eine gewisse Empfindung, oder ein gewisses Gefühl zu erregen, wenn nicht die einzelnen darin enthalte-

dem ganzen Takt bis zu Vierundsechzigtheilen, da der Rhythmus der Griechischen Musik, wenigstens bey dem Gesang und der Begleitung desselben, nur ein zweifaches Maß, der ganzen und halben Noten hatte. Aber alle diese Mannigfaltigkeit in unserm Rhythmus der Melodie wird durch den Rhythmus des Takts eines großen Theils ihrer Wirkung beraubt. Denn nicht bloß Einheit bringt der Rhythmus des Takts in unsere Musik, sondern auch Einförmigkeit. Bey der leidenschaftlichen Musik geht der Rhythmus des Takts immer seinen ruhigen Gang fort, und die Gemüthsbewegung des Hörers wird in eben dem Grade durch den Takt beruhigt, in welchem sie durch den Rhythmus der Melodie erregt wird. In der alten Griechischen Musik hingegen ist der Rhythmus der Melodie von allem Zwange frey, und da kein einförmiger Takt neben ihm hergeht, wird er mehr gehört, und kann mit seiner ganzen Kraft das Gemüth des Zuhörers bewegen. Keinen Augenblick ist der Zuhörer sicher, wie bey unserer Musik, daß der Rhythmus in seinem einmal angefangenen Gange fortgehen werde; er kann nicht das Ende einer musikalischen Zeile mit einer bestimmten Anzahl von Takten, wie in unserer Musik, erwarten und schon gleichsam voraushören; sondern immer neue, unerwartete, ungehörte Abwechselungen des Rhythmus spannen unaufhörlich seine Aufmerksamkeit, und reissen seine Empfindung mit einer Gewalt fort, der er zu widerstehen nicht mächtig ist, weil er nichts festes und gleichbleibendes hat, woran er sich halten könnte. Man fühlt bey dieser Musik fortdauernd dieselbe Wirkung, welche unsere Musik hat, wenn auf einmal mitten in einem Stücke der Takt geändert wird. Es kann sich ein jeder selbst hiervon durch die That überzeugen, wenn er ein Griechisches Gedicht mit dessen eigenthümlichem Rhythmus nach einer gut gesetzten Melodie singen oder mit einem Instrument begleiten hört. Aber aller Takt muß bey Seite gesetzt, und jede Sylbe in dem ihr eigenen Maße, die langen durch ganze, die kurzen durch halbe Noten ausgedrückt werden, und anstatt daß bey unsern Noten die Takte durch Taktstriche abgetheilt werden, müßte man bey einer Composition nach der Griechischen Art die Reihen des Rhythmus so abtheilen. Hierdurch bekommt man eine ganz andere Musik zu hören, als die wenigen Ueberbleibsel Griechischer Musik ahnden lassen" 2c.

Hierin würde ich nun ganz anderer Meinung seyn. Der Takt in der Musik ist ein allgemeines Maß, und demjenigen ähnlich, welches die Natur in allen ihren Bewegungen beobachtet. Ueberall, wo dieses Maß unterbrochen wird, ist in die Bewegung eine Unordnung, ein zerstörendes Hinderniß gekommen. Wenn unser Pulsschlag anfängt, ungleich zu gehen, so sind wir krank, oder nahe dabey, es zu werden; wenn ein Mensch in seinem Gange ein so ungleiches und ungewisses Maß hält, daß wir, indem wir ihm nachsehen, nie wissen, ob sein künftiger Schritt geschwinder oder langsamer seyn werde, so wie sich der Hr. Prof. Hermann den Gang des Rhythmus in der Griechischen Musik denkt, so sind wir geneigt zu denken, der Mensch sey unklug geworden, und wir denken mit Recht so, weil die Erfahrung gelehrt hat, daß wirklich nur unkluge Menschen so gehen. Warum wollen wir nun das, was wir überall in der Natur als Unordnung, Unvollkommenheit und sogar als Krankheit ansehen, bloß in der Musik für eine Vollkommenheit, für eine Schönheit halten?

Was eben derselbe, übrigens scharfsinnige Schriftsteller über die fehlerhafte Wiederherstellung der Griechischen Melodie zur ersten Pythischen Ode des Pindar sagt, möchte wohl der Griechischen Musik mehr zum Nachtheil als Vortheil gereichen. Die allzu häufigen Veränderungen des Zeitmaßes, welches nach seinem Vorschlag fast mit jedem einzelnen Worte unterbrochen wird, sind höchst unnatürlich, und können einen Zuhörer wohl beunruhigen, aber nicht in leidenschaftliches Gefühl versetzen. Wer sich hiervon einen recht anschaulichen Begriff machen will, darf nur einmal ein so genanntes obligates Recitativ aus den ältesten Opern ansehen, worin das Zeitmaß ganz nach Griechischer Art ebenfalls sehr häufig verändert wird, und welches ein wahres Ueberbleibsel Griechischer Musik ist, so wird er bald bemerken, wie wenig eine solche Art von Musik zur Erregung und Unterhaltung irgend eines Gefühls geschickt sey. Der Umlauf unsers Blutes, der sich zwar mit jeder Leidenschaft ändert, oder einen eigenen gewissen Rhythmus annimmt, kann sich dennoch nicht so geschwind und so häufig ändern, als es geschehen müßte, wenn eine solche Art von Musik der menschlichen Natur wirklich angemessen seyn sollte. Wir wollen daher das Gute, was wir den Griechen zu danken haben, gern loben und schätzen, aber doch unsere Vorliebe für sie nicht so weit treiben, auch das, was handgreiflich unvollkommen bey ihnen war, schön und nachahmungswürdig zu finden. Gar viele Kenntnisse und Künste sind in den neuern Zeiten vollkommener geworden, als sie bey den Griechen waren; warum will man sich eine ähnliche größere Vervollkommnung bloß bey der Musik nicht als möglich und wirklich gedenken?

nen Töne dem Zeitmaß oder ihrer Dauer nach so angeordnet sind, daß sie in einem gewissen Verhältniß mit und gegen einander stehen. Ein einzelner, oder mehrere Töne ohne ein solches Verhältniß sagen für unser Herz im Grunde nichts; sie sind Klänge ohne Bedeutung. Die Bedeutung und Wirkung mehrerer mit einander verbundener Töne hängt so sehr von dieser ihrer rhythmischen Anordnung ab, daß man eben deßwegen wahrscheinlich darauf verfallen ist, den Takt, der diese Anordnung in sich begreift die Seele der ganzen Musik zu nennen. Aus eben dieser Ursache hat es viele gegeben, welche den Choral, bloß weil er sich mit diesen rhythmischen Verhältnissen nicht abgiebt, und ihrer zur Erfüllung seines Zweks und seiner Bestimmung auch nicht bedarf, nicht einmal für Musik halten wollten.

Die Wichtigkeit des Rhythmus ergiebt sich am allermeisten aus dem Gebrauch solcher Instrumente, welche nur wenige oder vielleicht gar keinen musikalisch-bestimmten Ton enthalten, und welche dennoch, so lange die Welt steht, gebraucht worden sind, und überall und zu allen Zeiten bloß durch die dabey angewendete Rhythmik haben ergetzen können. Wie wollten sich die Trommeln, Pauken, die vielerley Klapper- und Klingel-Instrumente, die bey allen Völkern der Erde im Gebrauch waren und noch sind, so lange erhalten haben, wenn nicht schon der bloße Rhythmus ohne alle Rücksicht auf Verschiedenheit der Töne, eine so große Kraft hätte, daß die Veränderungen seiner Schläge und Bewegungen schon allein Ruhe, Unruhe, Heftigkeit rc. in den Menschen erregen könnten? Wenn solche Wirkungen des Rhythmus bey einem einzigen Klang schon Statt finden können, wie groß muß nicht erst seine Wirkung seyn, wenn sich mit ihm auch die Verschiedenheit der Töne vereint, die nun nicht mehr bloß durch äußere zweckmäßige Verhältnisse, sondern auch durch innere, durch eigentlich musikalische Gedanken die Empfindungen des Menschen in Bewegung setzen können?

Aber der größte Nutzen, welcher der Musik aus der Erfindung des Zeitmaaßes erwachsen ist, besteht in ihrer dadurch erlangten völligen Unabhängigkeit von der Poesie. Sie ist dadurch erst zur Sprache der Empfindungen und zur selbstständigen Kunst geworden, anstatt daß sie vorher eine bloße Sclavin der Poesie und Prosodie der Sprache war. Alle diejenigen, welche weder Musik verstehen, noch überhaupt Ohr oder Anlage dazu haben, sind zwar der Meinung, die Musik habe durch diese erhaltene Unabhängigkeit vieles von ihrem wahren Werthe, und von ihrer Wirksamkeit und Kraft verloren, und wünschen gar sehr, daß sie wieder in ihre alte Sclaverey zurückkehren möchte: sie wird sich aber nicht bethören lassen, sondern vielmehr ihr Wesen noch ferner für sich fortreiben, da sie nun durch mehrere Jahrhunderte hindurch schon erfahren hat, daß sie in der Freyheit reich und wohlhabend geworden ist, anstatt daß sie in ihrer ehemaligen Sclaverey, in ihrer ewigen Abhängigkeit vom poetischen Sylbenmaß mit steter Armuth zu kämpfen hatte, und in nichts vorwärts kommen, das

Dem, was der Verf. des Handbuchs der Metrik zuletzt noch von dem Verhältniß sagt, in welchem Text und Gesang gegen einander stehen, kann ich ebenfalls nicht bestimmen. Sprache und Gesang sind ihrer Natur nach zu sehr von einander verschieden, als daß überall und in allen Fällen ein solches Verhältniß ohne Nachtheil des Ganzen Statt finden könnte. Sprache und Gesang müssen deßhalb einen billigen Vergleich mit einander schließen. Wo bloß Begriffe, die nicht ins Gebiet des Gesangs gehören, herrschen, wie in Recitativen, hat die Sprache den Vorrang, und der Ausdruck der Musik kann und darf nicht anders als bloß syllabisch seyn; allein bey Arien, welche die durch Begriffe erregte Gefühle schildern und ausmahlen sollen, kann der Vorrang dem Gesang nicht streitig gemacht werden, und der Ausdruck kann und muß melismatisch seyn. Bey genauer Erfüllung eines so billigen, in der Natur der Sache gegründeten Vergleichs, wird weder die Poesie noch die Musik je Ursache haben, sich über Beeinträchtigung zu beklagen, und das Ganze wird und muß dabey gewinnen. Derjenige, welcher die Töne oder die Melodie eines Gesangs verstehen kann, ohne der Sprache als eines Dollmetschers dabey zu bedürfen, findet seine Ansprüche in den Arien, Chören und in allen rhythmisch abgemessenen und eingerichteten Tonstücken befriedigt; wer des Dollmetschers bedarf, hält sich an Recitative, und nimmt mit einer musikalischen Deklamation fürlieb.

heißt, ihre Anlagen in keinem Stück verbessern, entwickeln oder erweitern könnte. Freyheit und Unabhängigkeit ist gewiß der bessern Entwickelung der Künste und Wissenschaften nicht weniger zuträglich und vortheilhaft, als sie für die bessere Entwickelung der natürlichen Anlagen einzelner Menschen nur immer seyn kann. Es ist daher gewiß übertrieben, wenn Isaac Vossius sagt: alle Musik sey ein leerer Klang, wenn ihr bedeutende Worte und Bewegungen fehlen. (Quippe cum omnis cantus aut harmonia quantumvis elegans, si et verborum intellectus et motus absint aliquid significantes, nihil nisi inanem continet sonum. *De poem. cantu et virib. Rhythmi*, in praefat.) Durch die hinzu kommenden Worte wird sie nur für diejenigen verständlicher, welche keine Musik an sich verstehen. Andere bedürfen eines solchen Dollmetschers nicht.

Die Erfindung der Zeitabmessung in der Musik, und der sie andeutenden Zeichen ist durch mancherley vorhergehende Versuche vorbereitet worden. Daß sich jede der beyden Zeiten, die man den langen und kurzen Sylben gab, in kleinere Zeiten auflösen ließ, hat man frühe genug gefühlt; aber das dunkle Gefühl davon ging erst sehr spät in einen hellen Begriff über, und eben so spät lernte man erst, auf welche Art die kleinern von einem Grundmaß abhängenden Abtheilungen am bequemsten angedeutet werden könnten. Wenn in den frühern Jahrhunderten mehrere Töne auf eine einzige Sylbe gesungen werden sollten, so bediente man sich zur Andeutung derselben über der Sylbe entweder eines Hakens, der von der Stelle des ersten Tones bis zur Stelle des zweyten reichte, wie wir bey den Guidonischen so genannten Neumen gesehen haben; oder man rückte so viele Tonzeichen, als Töne über der Sylbe gesungen werden sollten, so nahe an einander, daß sie ungefähr nur eben so vielen Raum einnahmen, als ein einziges Tonzeichen eingenommen haben würde. Solche zusammen vereinigte Tonzeichen wurden Ligaturen genannt, und sind unter diesem Namen auf eine sehr ähnliche Art, nur unter allmählich veränderten Gestalten bis weit ins siebenzehnte Jahrhundert beybehalten worden.

So lange in der Musik noch keine andere Vielstimmigkeit bekannt war, als die, welche wir aus den Zeiten Hucbalds und Guido's kennen gelernt haben, in welcher alle Stimmen zugleich mit einander fortschreiten, und keine von der andern abwich, keine zwey oder mehrere Töne sang, während die andere oder die anderen nur einen Ton zu singen hatten, konnte eine solche Andeutung, ungeachtet ihrer Ungewißheit, Unbestimmtheit und Willkührlichkeit dennoch nothdürftig hinreichen. Aber auch nur nothdürftig; denn die geringste Abweichung von diesem höchsten Grad der Einfachheit mußte schon Verwirrung veranlassen, und wenn der Sänger nicht auswendig wußte, was und wie er zu singen hatte, so konnte unmöglich eine gehörige Uebereinstimmung unter den verschiedenen Stimmen Statt finden. Noch nothwendiger und unentbehrlicher wurde eine Verbesserung und Erweiterung der Tonzeichen, als allmählich in der Harmonie mehrere Intervalle gebraucht werden durften, mit welchen nicht immer so steif und geradeaus geschritten werden konnte, als in der alten Diaphonie und im so genannten Organo geschehen war. Mit Einem Worte, so wie die Kunst in sich selbst erweitert wurde, mußte auch die Tonschrift dieser Erweiterung folgen, und so eingerichtet werden, daß sie jene Erweiterungen so bestimmt als möglich anzudeuten vermochte.

§. 4.

Der erste, der den vorhandenen Nachrichten zu Folge eine solche Einrichtung der Tonschrift gemacht, und dadurch den Weg zur Mensural- oder Figural-Musik, auch überhaupt zur Erweiterung der Harmonie gebahnt hat, ist Franco aus Cölln am Rhein gewesen. Um den Leser mit der hierher gehörigen Lehre dieses für die Musik außerordentlich wichtigen und bedeutenden Mannes genau bekannt zu machen, wird es am zweckmäßigsten seyn, aus dem Werke, worin diese Erfindung und Verbesse-

rung gelehrt wird, und welches Gerbert in seiner Sammlung der alten musikalischen Schriftsteller hat abdrucken lassen, einen Auszug zu geben. Vorher aber soll von den Lebensumständen eines um die Musik so verdienten Mannes, von der Zeit, in welcher er gelebt hat, von seinem Vaterland und von seinen gerechten Ansprüchen auf die Erfindung der Mensural-Musik (die lange Zeit hindurch einem andern zugeschrieben wurde) so viel Nachricht gegeben werden, als bey den besten Schriftstellern zu finden ist.

§. 5.

Ueber das Vaterland des Franco sind die Stimmen getheilt. Da er auf einigen Abschriften seines Werks vom Mensural-Gesang *Franco Parisiensis* genannt wird, so haben ihn einige dieser Ausschrift zu Folge wirklich für einen Franzosen halten wollen. Die Verfasser der Hist. litter. de France Tom. VIII. halten ihn für einen gebornen Lütticher, weil er an der Cathedralkirche zu Lüttich Scholasticus war. Allein es sind weit gültigere Zeugnisse vorhanden, die ihn zu einem gebornen Deutschen, und zwar aus Cölln am Rhein machen. Sein eigenes Zeugniß hierüber muß unstreitig am gültigsten seyn. Da man nun ein Compendium de discantu von ihm aufgefunden hat, welches anfängt: *Ego Franco de Colonia* etc. so könnte dieß allein schon hinreichend seyn, sein Vaterland zu bestimmen. Aber es fehlt auch nicht an anderen Zeugnissen. Sigebert von Gemblours, aus dem Anfang des zwölften Jahrhunderts, sagt zwar nicht ausdrücklich, daß er ein geborner Deutscher sey, berichtet aber, daß er eines seiner Werke dem Erzbischoff Hermann zu Cölln zugeschrieben habe, [2]) woraus man wenigstens schießen kann, daß er mit Cölln in einiger Verbindung gestanden haben müsse. Trithemius hingegen nennt ihn ausdrücklich einen Deutschen, und erzählt übrigens die nehmlichen Umstände von ihm, welche Sigebert angeführt hat. [3]) Von Joh. Spadarius wird er ebenfalls *Germanus de Colonia*, [4]) und von Donius *Francone da Colonia* genannt. [5]) Der letzte zählt diesen Franco von Cölln sogar schon unter die ersten und ältesten Contrapunktisten, unter welche er aber wahrscheinlich noch nicht gerechnet werden kann, [6]) weil sich in seinem Werk vom Mensural-Gesang nichts findet, was man zur Kunst des Contrapunkts rechnen könnte, man müßte ihn denn deßwegen darunter rechnen, weil er durch die Erfindung des Mensural-Gesangs allerdings die erste Veranlassung dazu gegeben hat. Daß also Franco ein Deutscher ist, scheint in so weit ausgemacht zu seyn, als sich solche Dinge nach Verlauf so vieler Jahrhunderte durch die meisten und gültigsten Zeugnisse ausmachen lassen.

§. 6.

Ueber die Zeit, in welcher er gelebt hat, sind die Meinungen ebenfalls verschieden. Sigebert, Trithemius und einige andere geben die zweyte Hälfte des eilften Jahrhunderts an. So viel ist gewiß, daß im Jahr 1066 ein Franco zu Lüttich an der Cathedralkirche als Scholasticus stand, und

2) *Franco* Scholasticus Leodiensis, religione et utraque litterarum scientia nominatus, quantum valuerit scribendo, notificavit posteris. Amatores scientiae saecularis taxent ejus scientiam ex libro, quem scripsit ad Hermannum Coloniae Archiepiscopum, de quadratura circuli etc. Zuletzt heißt es: Nos laudamus eum, quia divinae scripturae invigilavit, et plura scripsit: ut de ratione computi librum unum, et alia, quae ab aliis habentur. Vivebat 1060. *De Scriptor. ecclesiast.* Cap. 164.

3) *Franco* Scholasticus Leodiensis Ecclesiae, natione Teutonicus, vir in divinis scripturis magnifice doctus, et in saecularium litterarum disciplina eruditissimus, Philosophus, Astronomus, et Computista insignis, et non minus religione quam scientia venerabilis etc. Claruit sub Henrico imperatore tertio. Anno MLX. *De Scriptor. ecclesiast.* Nr. 346.

4) Musices ac Bartolomei Rami defensio. 1491.

5) Discorso sopra le consonanze, pag. 257.

6) Primi Contrapuntisti, o per antichità, come *Francone da Colonia*, o per riputazione, come *Pietro Aron*. Loc. cit.

1083 daselbst noch am Leben war. Dieß bezeugen die Verfasser der Histoire litter. de France ausdrücklich, bemerken aber dabey, daß man ihn häufig mit einem Abt zu Afflighem, der mit ihm gleichen Namen führte, verwechselt habe.[7] Martini setzt ihn ebenfalls ins eilfte Jahrhundert,[8] ist aber seiner Sache so ungewiß, daß er ihm an einer andern Stelle seiner Geschichte der Musik, nebst dem Marchetto von Padua, und dem Johann de Muris das dreyzehnte und vierzehnte Jahrhundert anweist.[9] Marpurg geht hierin noch weiter, und will ihn sogar ins vierzehnte Jahrhundert setzen, weil man die erste Erwähnung seiner Erfindung beym Marchetto von Padua finde, der nicht, wie man gemeiniglich angenommen hat, 1274, sondern unter der Regierung des Königs Robert von Neapel zwischen 1309 und 1344 gelebt habe.[10] Da indessen die Verf. der Hist. litter. de France am angezeigten Ort ausdrücklich denjenigen Franco, welcher bis 1083 zu Lüttich als Scholasticus gelebt hat, als den musikalischen Schriftsteller angeben, von welchem eine Anweisung zum Figural-Gesang auf uns gekommen ist, da sie nicht nur diese Anweisung, sondern auch noch andere Traktate theils musikalischen theils andern Inhalts entweder selbst gesehen, oder aus den zuverlässigsten Quellen, aus Cave, Oudinus, Mabillon, Miräus, Montfaucon, und aus den Catalogen der Englischen und Irländischen Manuscripten-Sammlungen ꝛc. angezeigt haben, so geht man wahrscheinlich am sichersten, wenn man sich hierin lieber an ihre Angaben, als an die Muthmaßungen anderer hält, welchen bey weitem nicht so viele litterärische Hülfsmittel und Quellen zu Gebote standen, als jenen. Wir nehmen daher die zweyte Hälfte des eilften Jahrhunderts als die wahre Zeit an, in welcher Franco, oder (wie ihn Mattheson in der Crit. mus. T. I. S. 274. nennt) Frank von Cölln gelebt hat.

§. 7.

Die Ansprüche, welche Franco auf die Erfindung des Mensural-Gesangs zu machen hat, gründen sich theils auf Zeugnisse, theils auf die Zeit, in welcher er gelebt hat, und auf den Inhalt desjenigen Werks selbst, welches bis auf unsere Zeiten gekommen ist. Die Zeugnisse, welche in seinem Werke enthalten sind, werden wir in den nächsten §§ kennen lernen; aber dasjenige Zeugniß, welches selbst derjenige gegeben hat, welchem bisher die Ehre widerfahren ist, statt des Franco für den Erfinder des musikalischen Zeitmaßes gehalten zu werden, gehört hierher. Unter den Manuscripten der Königin von Schweden im Vatican zu Rom hat man nehmlich ein *Compendium Joannis de Muris* gefunden, dessen Inhalt sich außer andern zur praktischen Musik gehörigen Dingen, auch auf die Erklärung der verschiedenen Notenfiguren in Rücksicht auf ihre Dauer erstreckt. Der Eingang wird mit einer kurzen chronologischen Liste älterer Tonkünstler gemacht, welche von ihren Nachkommen für Erfinder gehalten worden sind. Die Hauptpersonen sind Tubal, Pythagoras, und Boethius; sodann folgt Guido der Mönch, von welchem der Verfasser sagt, er habe die Scala, welche man Monochordum nenne, eingerichtet, und die Noten auf Linien und Spatia gesetzt. Nach ihm aber habe Magister Franco das Maß der verschiedenen Notenfiguren im Gesange erfunden. Die Stelle ist folgende:

7) *Francon*, que plusieurs modernes confondent avec l'Abbé d'Afflighem de meme nom, en est fort different, et par le caractère de son etat, et par le tems, auquel il a fleuri. 1083 il etoit encore en vie. 1066 il etoit revetu de la dignité de Scholastique de la Cathédrale à Liege. Tom. VIII. pag. 124.

8) Francone di Parigi, che scrisse probabilmente nel XI Secolo. *Storia della Musica*, T. I. pag. 169. Not. 7.

9) Ebend. pag. 188. Not. 73.

10) Historisch-kritische Beyträge, B. V. S. 373.

„— Deinde Guido monachus qui compositor erat grammatis qui monochordum dici„tur, voces lineis et spaciis dividebat. *Post hunc Magister Franco, qui invenit in „Cantu Mensuram figurarum.*

Die Ansprüche des Franco auf die Erfindung des musikalischen Zeitmaßes werden auch noch durch verschiedene andere Schriftsteller bestätigt. Marchettus von Padua, der sein Lucidarium in arte musicae planae nach der Meinung der meisten im Jahr 1274 geschrieben haben soll, führt den Franco in diesem Werk zwar nur überhaupt als einen musikalischen Schriftsteller an, indem er eine Definition des Worts Discantus mit dem Ansehen desselben unterstützt, und sagt: der Discant sey nach Franco's Lehre der Zusammenklang verschiedner Melodien. (Discantus, secundum Magistrum Franconem, est diversorum cantuum consonantia.) Diese Definition ist wirklich im zweyten Kapitel des Fraconischen Werkes enthalten. In einem andern Werk des Marchettus, welches den Titel: Pomerium musicae mensuratae führt, wird aber des Franco öfterer Erwähnung gethan und zwar mit einer Art, woraus man sehen kann, daß er in dieser Materie für eine Hauptperson gehalten würde. Unter der Aufschrift: Quomodo scribi et signari debeant pausae secundum antiquos, wird er sogar unter die Alten gerechnet. Man kann hieraus folgern, daß er eine ziemlich lange Zeit vor dem Marchettus gelebt haben müsse. Burney gedenkt eines Manuscripts aus der Bodleyischen Sammlung, welches einem Thomas oder John von Teukesburi zugeschrieben wird, und welches ins Jahr 1351 gehören soll, worin ein eignes Kapitel mit der Ueberschift: *De Figuris inventis a Francone*, befindlich ist. Was aber am meisten beweisst, daß die Erfindung des Zeitmaßes nicht dem Johann von Muris gehören könne, ist ein Commentar über die Musica mensurabilis des Franco von Robert de Handlo, welcher im Jahr 1326. also selbst noch vor der Zeit geschrieben ist, welche man gewöhnlich als den Zeitpunkt angiebt, in welchem Muris diese Erfindung gemacht haben soll. Wir werden in der Folge diesen Commentar näher kennen lernen. Andere ältere musikalische Schriftsteller, deren Werke gedruckt sind, erwähnen des Franco ebenfalls als Erfinder des Zeitmaßes. Der älteste unter ihnen, Franchinus Gafor, erwähnt seiner im zweyten Buch seiner Pract. mus. am häufigsten. Im dritten Kapitel sagt er: „inde minimum tempus musicum, ut Franconis sententia utar, non dicitur quodcumque minimum: sed quod est minimum in plenitudine vocis etc." Im vierten Kapitel: „*Francho* enim et Phisiphus de Caserta, nec non et Joannes de Muris atque Anselmus — longam plicam ascendentem atque brevem utrimque caudatas ducunt." Im fünften Kapitel: „Est autem proprietas secundum *Franconem* ordinata constitutio et positio principiis ligaturarum in cantu plano a primis auctoribus attributa." Und: „Sunt enim ut *Franchoni* et Anselmo cunctisque musicis placet omnes mediae breves." Im dritten Buch eben dieses alten Schriftstellers, welches de Contrapuncto et ejus elementariis vocibus handelt, wird Franco sogar als Contrapunktist angeführt und sein Zeugniß über eine gewisse dahin gehörige Materie beygebracht: „quod quidem et a *Franchone* assertum est." Ueberall steht Franco an der Spitze, wenn von dem musikalischen Zeitmaß, oder von dem musikalischen Zeitmaß, oder von solchen Verbesserungen, die daraus entstanden sind, die Rede ist. Neuere Zeugen brauchen hierüber nicht angeführt zu werden, da die Ansprüche des Franco durch die bisher angeführten hinlänglich erwiesen sind.

§. 8.

Die Verfasser der Hist. litter. de Fr. sagen von ihm, er habe über Musik und über den Kirchengesang geschrieben; (*Francon* a aussi ecrit sur la Musique et le plein-Chant,) man finde unter den Manuscripten verschiedener Bibliotheken einige seiner Werke über dieses Fach der Litteratur; in der Abtey de Lira in der Normandie befinde sich ein Manuscript in Folio mit dem Titel: *Ars Magistri Fran-*

Franconis de Musica mensurabili; und man scheine nicht zweifeln zu können, daß dieser so genannte Magister Franco mit dem Scholasticus dieses Namens eine und eben dieselbe Person sey; (Il ne paroit pas qu'il puisse y avoir de doute, que ce Francon qualifié Maitre ne soit le meme, que le Scholastique de ce nom.) eben so müsse man von einem andern Traktat urtheilen, welcher sich in der Bodleyischen Manuscripten-Sammlung befinde, sechs Kapitel enthalte, und den Titel führe: *Magistri Franconis Musica;* in der nehmlichen Sammlung sey von eben diesem Verfasser noch ein anderes Werk vorhanden, unter dem Titel: *Compendium de Discantu tribus capitibus.*

Diese drey hier angegebenen verschiedenen Werke scheinen aber nur ein einziges auszumachen. Die sechs Kapitel des zweyten Werks aus der Bodleyischen Sammlung sind wenigstens fast wörtlich in dem beym Gerbert abgedruckten Traktat enthalten, und wahrscheinlich werden die drey Kapitel des Compendii de discantu ebenfalls nichts andres seyn, als die über eben diese Materie in dem Gerbertschen Abdruck befindlichen Kapitel. Man hat also wahrscheinlich in dem Gerbertschen Abdruck alles beysammen, was Franco nach Angabe der Verf. der Hist. litt. de Fr. über Musik überhaupt, und über den Mensural-Gesang insbesondere geschrieben haben soll. Ein Auszug daraus mit einigen Anmerkungen und Vergleichungen begleitet, wird diese Meinung bestätigen.

§. 9.

Das Werk führt in der Gerbertschen Ausgabe den Titel: *Franconis Musica et cantus mensurabilis,* und besteht außer einer kurzen Einleitung aus 12 Kapiteln. In der Einleitung wird gesagt: „Da die Musica plana von einigen Philosophen schon hinlänglich abgehandelt, und sowohl theoretisch als praktisch erklärt sey, nehmlich theoretisch von Boethius, praktisch von Guido, und was besonders die Tropen betrifft, vom h. Gregorius, so wolle er nun (Franco) auf Bitte einiger Großen von der Mensural-Musik handeln, vor welcher die Musica plana aber den Vorrang habe." (idcirco nos de mensurabili musica, quam ipsa plana musica praecedit tamquam principalis subalternativam, ad preces quorumdam magnatum tractare volentes etc.) „Es sage aber niemand, fährt er fort, daß ich dieses Werk bloß aus Anmaßung, oder vielleicht nur zu meiner eigenen Bequemlichkeit unternommen habe, es ist wirklich aus offenbarer Nothwendigkeit, zur leichtern Uebersicht der Zuhörer, und zum Unterricht derjenigen geschehen, welche einen Mensural-Gesang aufschreiben wollen. Denn ob es gleich sowohl unter den alten als neuern Schriftstellern viele giebt, die von der Mensural-Musik recht gute Regeln gegeben haben, so haben sie doch in andern Dingen, besonders in zufälligen Umständen so viele Irrthümer und Fehler, daß sie einiger Zurechtweisungen und Verbesserungen bedürfen, weil sonst die Kunst selbst durch solche Irrthümer und Mängel verlieren könnte. Wir wollen daher die Mensural-Musik kürzlich abhandeln, das, was andere Gutes darüber gesagt haben, nicht verwerfen, ihre Irrthümer aber zerstreuen und vermeiden, und wenn wir etwas Neues erfunden zu haben glauben, es mit guten Gründen unterstützen und beweisen."[11]) Franco macht hier keinen Anspruch auf die völlige Erfindung der Mensural-Musik;

11) Ne forte dicat aliquis, nos hoc opus propter arrogantiam, vel forte propter propriam tantum commoditatem incepisse, sed vere propter evidentem necessitatem, et auditorum facillimam apprehensionem, nec non et omnium notatorum ipsius mensurabilis musicae perfectissimam instructionem. Quoniam cum videremus multos, tam novos quam antiquos, in artibus suis de mensurabili musica multa bona dicere, et e contrario in multis, maxime in accidentibus ipsius scientiae, deficere et errare; opinioni eorum fore existimavimus succurrendum; ne forte propter defectum et errorem praedictorum scientia praedicta detrimentum pateretur. Proponimus ergo ipsam mensurabilem musicam sub compendio declarare; bene dicta aliorum non recusabimus interponere, errores quoque destruere et fugare: *et si quid novi a nobis inventum fuerit, bonis rationibus sustinere et probare.*

schon vor ihm sind Anlagen dazu gemacht, und vieles scheint darüber schriftlich vorhanden gewesen zu seyn. Aber dieß war alles noch mit so vielen Irrthümern untermischt; er ordnete daher, verbesserte, setzte etwas Neues hinzu, und gab dadurch der ganzen Sache eine Gestalt und Brauchbarkeit, die sie vor seiner Zeit noch nicht hatte.

Ein alter lateinischer Schriftsteller über Musik, welchen **Burney** unter der Cottonschen Manuscripten-Sammlung gefunden hat, bestimmt daher das Verdienst des **Franco** um das musikalische Zeitmaß so richtig, als es vielleicht nur immer bestimmt werden kann, in folgender Stelle: — „*Non enim erat Musica tunc mensurata, sed paulatim crescebat ad mensuram, usque ad tempus Franconis, qui erat Musicae mensurabilis primus auctor approbatus.*" Hist. of Mus. Vol. II. S. 182.

Das erste Kapitel handelt de definitione musicae mensurabilis, et ejus speciebus. Die Definition lautet so: „Mensurabilis musica est cantus longis brevibusque temporibus mensuratus." Hierauf wird erklärt, was **Mensur** und was **Tempus** sey. **Mensur** ist die Dauer, Länge und Kürze eines jeden Figural-Gesangs; im Choralgesang wird eine solche Mensur nicht beobachtet. **Tempus** ist sowohl ein bestimmtes Maß eines ausgehaltenen Tones, als des Gegentheils davon, nehmlich einer Pause. Ich rechne auch die Pausen hierher, sagt **Franco**, weil sonst zwey verschiedene Gesänge, deren einer Pausen, der andere aber keine Pausen enthält, nicht im gehörigen Verhältniß gesungen werden können.[12]) Wenn der Sinn dieser Stelle richtig getroffen ist, so muß man zu **Franco's** Zeiten schon den figurirten Contrapunkt gekannt und ausgeübt haben, denn zwey zugleich gesungene Melodien, deren eine Pausen hat, während die andere ohne Pausen fortgeht, gehören nicht mehr in den einfachen Contrapunkt, in welchem Note gegen Note steht, und eine Stimme mit der andern in gleichen Schritten fortgeht.

Ferner theilt **Franco** die Mensural-Musik in die ganz abgemessene, und nur zum Theil abgemessene ab. Zur ersten rechnet er den **Discantus**, weil er in allen seinen Theilen das Zeitmaß beobachtet; zur andern aber das **Organum**, in so fern es in jedem Theil abgemessen wird. Er nimmt aber ein doppeltes Organum an, nehmlich ein eigentliches und ein gemeines. Das eigentliche nennt er organum duplum oder das reine Organum; das gemeine aber einen jeden Kirchengesang, worin Zeitmaß beobachtet wird.[13])

Das **Organum** scheint überhaupt die erste Veranlassung zu einer genauern Zeitabtheilung gegeben zu haben. So lange ein ganzer Chor von Sängern bloß einstimmig singt, ist diese Zeiteintheilung so gar nothwendig nicht; so bald aber in verschiedenen Intervallen zugleich, sey es auch nur in Quinten, Quarten und Octaven, eine gehörige Uebereinstimmung Statt finden soll, muß unter den Sängern eine Uebereinkunft getroffen werden, nach welcher sich jeder richten muß, wenn sie alle gehörig zusammen treffen sollen oder wollen. Hieraus ist erklärlich, daß man wahrscheinlich schon bey der Hucbaldischen Diaphonie und dessen Organo ein gewisses, freylich noch sehr einfaches und gleiches Maß habe beobachten müssen. Da nun zur Zeit des **Guido** schon einige durchgehende Intervallen

12) *Mensura* est habitudo quantitatem, longitudinem et brevitatem cujuslibet cantus mensurabilis manifestans. Mensurabilis dico, quia in plana musica non attenditur talis mensura. *Tempus* est mensura tam vocis prolatae, quam ejus contrarii, scilicet vocis omissae, quae pausa communiter appellatur. Dico autem, pausam tempore mensurari, quia aliter duo cantus diversi, quorum unus cum pausis, alter sine pausis sumeretur, non possent proportionaliter ad invicem coaequari.

13) Dividitur autem mensurabilis musica in mensurabilem simpliciter, et partim mensurabilem. Mensurabilis simpliciter est discantus, eo quod in omni parte sui tempore mensuratur: partim mensurabilis dicitur organum pro tanto, quod in qualibet parte sui mensuratur. Et est sciendum, quod organum est vel dicitur dupliciter, scilicet proprie et communiter. Est enim organum proprie sumtum, organum duplum, quod purum organum dicitur: communiter vero organum quilibet cantus ecclesiasticus tempore mensuratus.

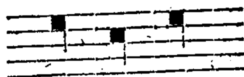
eingeführt wurden, wobey ein gewisses Einverständniß unter den Sängern noch nothwendiger wurde, so ist es sehr wahrscheinlich, daß man um diese Zeit auch angefangen haben werde, eine solche Uebereinkunft durch verabredete oder geschriebene Zeichen noch näher und sorgfältiger zu bestimmen. So ist es allmählich fortgegangen, bis man endlich durch öftere Versuche zur Erreichung eines solchen Zwecks dahin gekommen ist, die bisherigen einzelnen Erfahrungen zu sammeln, die besseren auszuwählen, die minder guten auf die Seite zu werfen, und das Brauchbarste für die damalige Beschaffenheit der Kunst so mit einander zu vereinigen, wie es Franco zuerst gethan hat.

Im zweyten Kapitel wird eine Definition von dem Worte Discantus gegeben. Discantus ist der Zusammenklang verschiedener Melodien, wobey diese verschiedenen Melodien durch Longas, Breves und Semibreves verhältnißmäßig zusammen gepaßt, und in den Noten durch verschiedene Figuren angedeutet werden. Er ist dreyerley, das heißt: er besteht aus Noten von gleicher Länge, er ist abgerissen, welcher Ochetus genannt wird, oder er ist gebunden.[14])

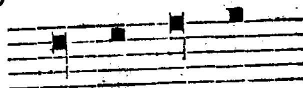
Das dritte Kapitel handelt de modis cujuslibet discantus. Ein modus ist die Darstellung eines durch lange und kurze Zeiten abgemessenen Klangs. Die Modi aber werden von verschiedenen Meistern auf eine verschiedene Art gezählt und geordnet. Einige nehmen ihrer sechs an, andere sieben, wir aber nur fünf, (sagt Franco) weil sich alle andere auf diese zurückführen lassen.[15])

Modus ist hier nichts anderes, als ein Tonfuß, oder ein musikalischer Rhythmus, und bezieht sich keinesweges auf das Verhältniß der Töne in Rücksicht auf Höhe und Tiefe, sondern bloß auf ihre verschiedene Zusammensetzung in Rücksicht auf die Dauer, oder Länge oder Kürze derselben. So ist z. B. ein Jambus, das heißt: die Zusammensetzung eines langen und kurzen Tones. ein Modus nach dem Sinn des Franco. Seine eigene Erklärung wird dieß deutlicher machen.

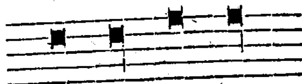
Der erste Modus schreitet in lauter Longis fort, z. B.



Unter diesen rechnet Franco auch die Zusammensetzung eines solchen Tonfußes, welcher aus einer Longa und aus einer Brevi besteht, z. B.



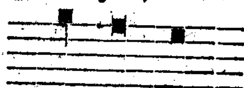
aus zwey Ursachen. Die erste Ursache wird so angegeben: quia isti duo in similibus pausationibus uniuntur, ich begreife sie aber nicht; die zweyte ist: um den Streit der alten und neuern Musiker über diese Sache beyzulegen, (propter antiquorum et modernorum controversiam compescendam) Der zweyte Modus schreitet in der Brevi und Longa fort, nehmlich so:



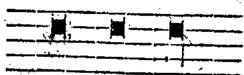
14) Discantus est aliorum diversorum cantuum consonantia, in qua illi diversi cantus per voces, longas, breves vel semibreves proportionabiliter adaequantur et in scripto per diversas figuras proportionari ad invicem designantur. Discantus sic dividitur. Discantus alius simpliciter prolatus, alius truncatus, qui Ochetus dicitur; alius copulatus, qui copula nuncupatur.

15) Modus est cognitio soni, longis brevibusque temporibus mensurati. Modi autem a diversis diversimode numerantur et ordinantur. Quidam enim ponunt sex, alii septem, nos quinque, quia ad hos quoque omnes alii reducuntur.

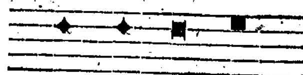
Der dritte Modus besteht aus einer Longa und zwey Brevibus:



Der vierte Modus hat zwey Breves und eine Longa, z. B.



und der fünfte zwey Semibreves und zwey Breves:



Im vierten Kapitel de figuris sive signis cantus mensurabilis wird eine Figur oder Note als Darstellung eines in einem gewissen Modo abgemessenen Tones erklärt, und hieraus sey es klar, wird hinzu gesetzt, daß der Modus durch die Figuren, nicht aber umgekehrt, wie einige behauptet haben, angedeutet werden müsse.[16]) Einige Figuren sind einfach, andere zusammen gesetzt. Die zusammen gesetzten sind Ligaturen. Der einfachen sind drey Arten: nehmlich die Longa, Brevis und Semibrevis. Die Longa ist wiederum dreyerley, nehmlich Longa perfecta, imperfecta und die doppelte Longa. Die erste ist die vorzüglichste, weil in ihr die andern begriffen sind, und auf sie zurückgeführt werden können. Sie wird deßwegen perfecta genannt, weil sie drey Zeiten oder Tempora enthält. Denn die dreyfache Zahl sey die vollkommenste, sagt hier der fromme Mann, weil sie ihren Namen von der Dreyeinigkeit, als der höchsten Vollkommenheit erhält. Die Figur dieser Note ist viereckig, und hat auf der rechten Seite einen heruntergehenden Strich, um ihre Länge anzudeuten, z. B. Die Longa imperfecta gilt unter der nehmlichen Gestalt nur zwey Tempora, und heißt deßwegen imperfecta, weil sie nie ohne die Brevis vor oder hinter sich gefunden wird. Hieraus erhellet, daß diejenigen irren, welche sie rectam nennen, weil das, was ganz und vollkommen ist, für sich allein bestehen muß.[17]) Die doppelte Longa ist so gestaltet, das heißt: sie wird noch einmal so groß gemacht, als die einfache, und ihr Werth von zwey langen in einen Körper zusammen gezogen. Dieß geschieht deßwegen, damit der Gang des gleichen Gesangs in den Tenorstimmen nicht unterbrochen werde.[18]) Die **Brevis** ist viereckig und ganz ungeschwänzt: **Franco** giebt zweyerley Arten davon an, deren eine er bloß Brevem, die andere aber alteram Brevem nennt; wahrscheinlich soll darunter die perfecta und imperfecta verstanden werden. Die **Semibrevis** ist major und minor, und wird so gezeichnet:

Dieß sind die vier Notengattungen, welche **Franco** annimmt, nehmlich die doppelte Longa, welche nach ihm Maxima genannt wurde, die Longa, die Brevis und die Semibrevis.[19])

16) Figura est repraesentatio vocis in aliquo modorum ordinatae: per quod patet, quod Figurae debent signare modos, et non e contrario, quemadmodum quidam posuerunt.

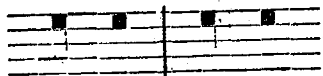
17) Longa vero imperfecta sub figuratione perfectae duo tantum tempora valet: et pro tanto dicitur imperfecta, quia sine adjutorio brevis praecedentis vel subsequentis nullatenus invenitur. Ex quo patet, quod illi peccant, qui eam rectam appellant, cum illud, quod rectum est, possit per se stare.

18) — quae idcirco in uno corpore duplicantur, ne series plani cantus sumti in tenoribus disrumpatur.

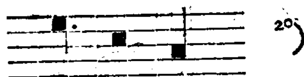
19) Kleinere Notengattungen sind nach und nach hinzu gesetzt worden. *Hawkins* (Vol. II.) führt eine Stelle aus einem alten Mspt. an, welches einem gewissen Thomas de Walsingham zugeschrieben wird, welcher

Im fünften Kapitel wird von der Zusammensetzung dieser Figuren „de ordinatione figurarum ad inviecem“ gehandelt. Von der Art ihrer Zusammensetzung hängt der Werth derselben ab. Wenn auf die Longa noch eine Longa folgt, so gilt die erste drey Tempora, und wird Longa perfecta genannt, sie sey nun in Pausen oder in Noten vorgestellt.

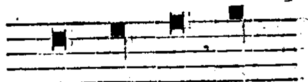
Wenn aber eine Brevis auf die Longa folgt, so kommt es darauf an, ob nur eine oder ob mehrere folgen. Folgt nur eine Brevis, so gilt alsdann die Longa nur zwey Tempora und wird imperfecta genannt, z. B.



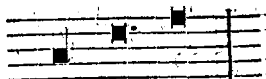
Findet sich aber zwischen der Longa und Brevi ein Punkt, welcher signum perfectionis oder auch divisio modi genannt wird, so ist alsdann die Longa wieder perfecta, die Brevis aber imperfectionirt hernach die darauf folgende Longa, z. B.

 20)

Wenn mehrere Breves, zwey, drey, vier, fünf ꝛc. auf die Longa folgen, so ist bey zweyen die Longa perfect, z. B. ausgenommen, wenn ihr eine einzelne Brevis vorgeht, z. B.



Von zwey Brevibus wird die erste recta, die andere aber altera genannt. Die Brevis recta enthält ein einziges Tempus, die Brevis altera aber ist der imperfectionirten longa gleich, dem Werthe nach wird sie indessen durch ihre Figur verschieden. Ein einziges Tempus ist der kleinste Theil eines vollen ganzen Tones. (Vnum tempus adpellatur, quod est minimum in plenitudine vocis.) Man wird hierunter den vierten Theil einer ganzen Taktnote zu verstehen haben. Wird aber zwischen die besagten zwey Breves ein Punkt gesetzt, z. B.

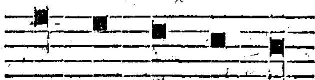


so wird alsdann aus der Longa eine Brevis, und die übrigen Breves werden alle Breves rectae. Dieser Fall kommt aber selten vor, setzt Franco hinzu.

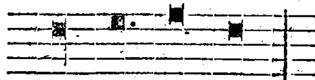
ums Jahr 1400 florirt haben soll, worin der Erfinder und der erste Gebrauch der erstern hinzu gekommenen Notengattung, nehmlich der *Minima* beschrieben ist. In dieser Stelle heißt es: „Figura vero minimae est corpus oblongum ad modum losengae gerens tractum recte supra capite qui tractus signum minitantis dicitur, ut hic: ✦✦✦. De minima vero Magister *Franco* mentionem in sua arte non facit, sed tantum de longis et brevibus, ac semibrevibus. Minima autem in *Naverina* (ein Englischer mus. Schriftsteller übersetzt dieß Navarra, und sagt, diese Erfindung sey daselbst von einem gewissen Priester gemacht worden.) s. *Morley's* Introduction to practial Mus.) inventa erat, et a *Philippo de Vitriaco*; qui filos totius mundi musicorum, adprobata et usitata, qui autem dicunt praedictum Philippum crochatum sivi semiminimam aut dragmam fecisse aut eis concessisse, errant, ut in nocetis suis manifeste adparet.“

20) Si vero longam sequitur brevis, hoc est multipliciter, quoniam sola, vel plures: si sola, tunc longa est ut duorum temporum, et dicitur imperfecta, nisi inter illas duas, scilicet longam et brevem, ponatur quidam tractulus, qui signum perfectionis dicitur, qui et alio nomine divisio modi adpellatur: et tunc Longa perfecta est, et brevis imperficit longam sequentem etc.

Wenn drey Breves zwischen zwey Longas kommen, z. B.

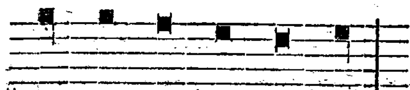


so ist es hier der nehmliche Fall wie vorher, wenn nicht die Brevis altera in zwey rectas getheilt wird. Wird aber zwischen die erste und die zwey folgenden Breves ein Punkt gesetzt, so:

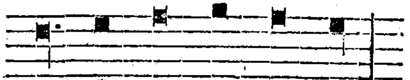


so wird alsdann die erste Longa von der ersten Brevi imperfectionirt, und die erste der zwey übrigen Breven wird eine recta, die andere aber eine altera.[21]) Drey Tempora, sie mögen nun in einem, oder in verschiedenen Accenten gesungen werden, machen eine Perfection aus.[22])

Bey mehrern als drey Brevibus, z. B.



ist allemal die erste Longa imperfect, sie habe denn einen Punkt hinter sich, als:

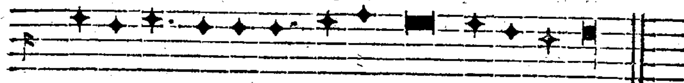


Von den folgenden Brevibus ist aber jede eine recta, wenn ihrer noch drey sind, weil der numerus ternarius die Perfection bestimmt. Bleiben aber nur zwey Breves übrig, so wird die letztere Brevis altera genannt, und bleibt nur eine einzige, so ist sie eine recta, und die letzte Longa wird von ihr imperfectionirt.

Was bisher von den Brevibus gesagt ist, gilt auch die Semibreves. Aber weniger als drey, und mehr als neun gleiche können ihrer nicht auf eine Brevis recta gezählt werden, weil sie alle Semibreves minores sind, und jede nur den kleinsten Theil einer Brevis recta ausmacht.[23]) Das Beyspiel, welches hier Franco giebt, ist folgendes:



Auch können nicht weniger als zwey ungleiche, nehmlich eine Semibrevis minor und major darauf gerechnet werden. Die eine wird Semibrevis major genannt, weil sie zwey minores in sich enthält, z. B.

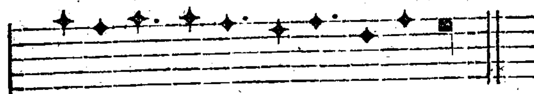


21) Sed si inter primam brevem et duas sequentes divisio modi apponatur, tunc prima longa ab illis a prima brevi imperficitur, secundarum autem brevium sequentium prima fit recta, altera vero alteratur.

22) Et nota, quod tria tempora, tam uno accentu quam diversis prolata, unam perfectionem constituunt.

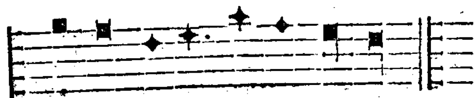
23) Sed nota, semibrevium pauciores quam tres, vel plures quam novem aequales, pro recta brevi non posse accipi, quare quaelibet minor semibrevis dicitur eo quod minima pars est ipsius rectae brevis.

Wenn aber unmittelbar auf zwey Semibreves drey andere folgen, oder umgekehrt, wie hier:

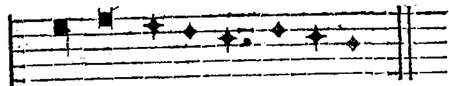


so muß der Punkt hinter drey und zwey, oder umgekehrt gesetzt werden, wie an dem eben gegebenen Beyspiele zu sehen ist.

Auf die Brevis altera können nicht weniger als vier Semibreves gerechnet werden, z. B.



und nicht mehr als sechs, z. B.



weil die Brevis altera zwey rectas in sich begreift. Hieraus erhellet der Fehler derjenigen, setzt Franco hinzu, welche bisweilen drey und bisweilen zwey Semibreves für eine Brevis altera setzen.[24])

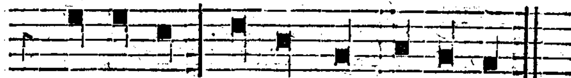
So verwirrt diese Lehre ist, so habe ich doch das Wesentlichste derselben hier ausziehen wollen, um einem Leser, der vielleicht Lust hätte, sich den Kopf ein wenig daran zu zerbrechen, die Materialien dazu an die Hand zu geben. Die fünf Modi, welche im dritten Kapitel erklärt werden, sind sehr verständlich und begreiflich; es sind im Grunde nur fünf verschiedene Klangfüße, auf welche sich mehrere, die noch möglich sind, sämmtlich zurückführen lassen. Aber die Zusammensetzung dieser Füße, wobey jede einzelne Notengattungen nie einen bestimmten, sondern stets einen veränderten Werth bekömmt, je nachdem sie mit andern Notengattungen vor oder nach sich begleitet wird, ist so schwer zu begreifen, und hat im Grunde noch so viel Schwankendes und Unbestimmtes, daß es theils außerordentlich schwer wird, sie nur einiger Maßen durchzusehen, theils auch in unseren Zeiten kaum die Mühe belohnen möchte, die daran gewendet werden müßte, wenn sie völlig deutlich dargestellt werden sollte.

Die Hauptschwierigkeit liegt in der so genannten Perfection und Imperfection. Perfect ist eine Note, wenn sie den Werth von drey Noten der zunächst auf sie folgenden Gattung bekommt. So lange zwey oder mehrere Noten von einerley Art auf einander folgen, sind sie alle perfect, das heißt: jede größere begreift den Werth von drey kleinen in sich. So bald aber eine kürzere Note vor oder hinter einer längern steht, so wird die lange dadurch imperfect, das heißt: sie gilt nur so viel, als zwey der zunächst auf sie folgenden Notengattung, und was sie dann von ihrem vollkommenen Werth verliert, muß durch die vor oder hinter ihr stehende kurze Note ersetzt werden. So weit geht alles gut, und ist sehr begreiflich. Eine Brevis vor einer Longa gilt sodann ein Tempus und die Longa drey, welches zusammen gerade eine Art von unserm Takt ausmacht, nehmlich: , oder in neueren Notenzeichen: . Eine Brevis hinter einer Longa bleibt zwar immer im Werth der Brevis, sie imperfectionirt aber die vorhergehende Longa. Daher muß diese Longa nun ein signum perfectionis oder divisionis modi bekommen, wenn sie ihren vorigen Werth erhalten soll, z. B. oder in neueren Noten: .

24) Per quod patet quorumdam mendacium, qui quandoque tres semibreves pro altera brevi ponunt, aliquando vero duas.

Um fernere Untersuchungen über diese verwickelte Materie zu erleichtern, die genau genommen die Grundlage der Notenschrift bis spät ins siebenzehnte Jahrhundert geblieben ist, deren Kenntniß daher noch immer wenigstens nicht ganz entbehrt werden kann, wenn wir Tonstücke aus den Jahrhunderten nach Franco bis zum Anfang des achtzehnten entziffern, und ihren Werth gehörig kennen lernen wollen, mag ein Versuch die bisher gegebenen Beyspiele, nach dessen eigenen Regeln in neuere Noten zu übersetzen, vielleicht nicht undienlich seyn.

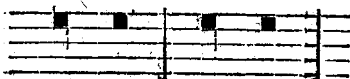
Wenn eine Longa auf die andere folgt, so soll nach Franco's Regel die erste in einem Accent drey Tempora bekommen. Das gegebene Beyspiel:



würde demnach in neueren Noten folgendes Ansehen und Verhältniß haben müssen:



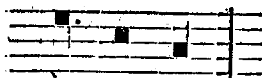
Wenn nach der Longa eine Brevis folgt, so ist die Longa imperfect, gilt folglich nur zwey Breves, nehmlich nach alter Art:



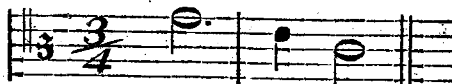
und nach neuer:



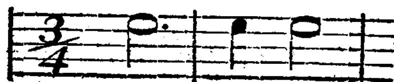
Ist aber ein Punkt hinter der Longa, z. B.



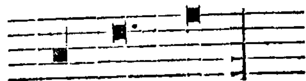
so wird die erste dadurch wiederum perfectionirt, die letzte Longa aber durch die vorhergehende Brevis imperfectionirt. Demnach würde dieser Satz in neueren Noten so aussehen müssen:



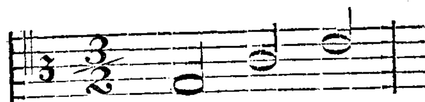
Wenn zwey Breves nach einer Longa folgen, so ist die Longa perfect, es sey denn, daß eine einzelne Brevis vor ihr hergehe. Ist aber dieß nicht der Fall, so muß folgender Satz: [musical notation] in neueren Noten so aussehen:



weil die erste nach der Longa folgende Brevis eine recta (die nur ein Tempus hat), die zweyte aber eine Brevis altera ist, die der imperfectionirten Longa dem Werthe nach gleich kommt, und nur in der Figur von derselben verschieden ist. Wäre aber zwischen diesen zwey Brevibus ein Punkt befindlich, dann würde aus der Longa eine Brevis und die übrigen Breves würden Breves rectae, z. B.

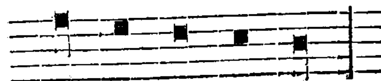


oder in neueren Noten:

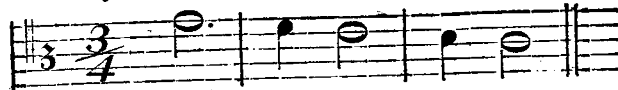


Ist es nicht zu verwundern, daß man in so einfache Dinge so viele Verwirrung gebracht hat? Warum nicht drey gleiche Zeichen, wenn sie doch alle drey einerley Werth haben sollen? Freylich sagt Franco von diesem Fall insbesondere, daß er nur selten vorkomme; aber er hätte gar nicht vorkommen müssen.

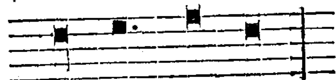
Drey Breves zwischen zwey Longis folgen der vorhergehenden Regel, wenn nicht diejenige, welche Brevis altera genannt wird, in zwey rectas Breves getheilt ist. Demnach hat folgender Satz:



in neueren Noten folgendes Verhältniß:



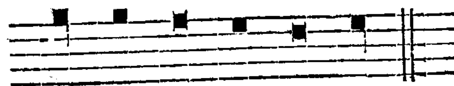
Wenn aber von drey Brevibus nach einer Longa die erste einen Punkt hat, so wird die Longa von der ersten punctirten Brevi imperfectionirt, von den übrigen Brevibus ist die erste eine recta, die andere aber altera. Der hierher gehörige Satz in den Noten des Franco:



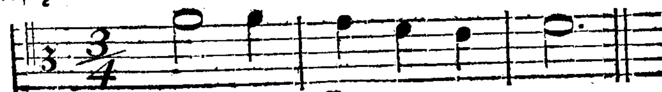
würde also in neueren Noten so aussehen müssen:



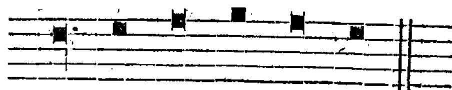
Vier Breves zwischen zwey Longis sind sämmtlich rectae, die erste Longa aber ist imperfecta. Nach dieser Regel muß der Satz:



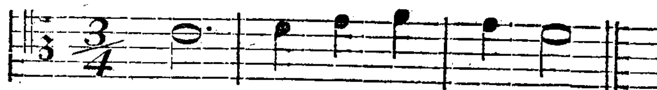
in neuern Noten so aussehen:



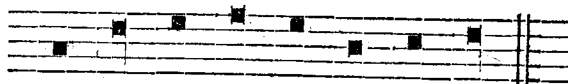
Ist aber hinter der ersten Longa ein Punkt, so wird sie perfectionirt, die drey ersten Breves sind rectae, von den übrigen beyden aber ist die letzte eine Brevis altera. Folglich muß der Satz:



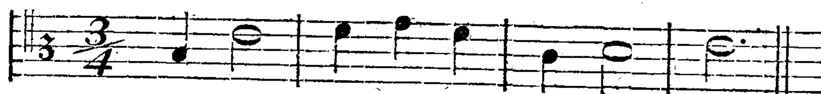
nach neueren Noten folgendes Verhältniß haben:



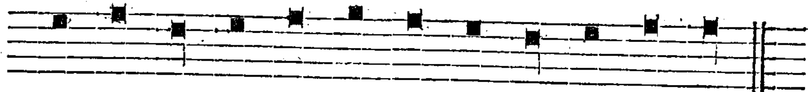
Finden sich fünf Breves zwischen zwey Longis, wie hier:



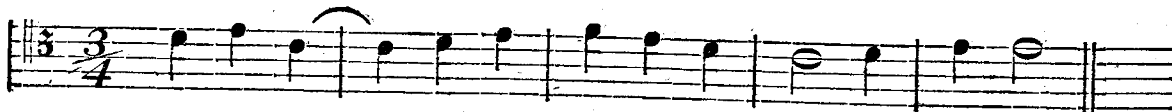
so bleiben nach obiger Berechnung zwey derselben übrig, deren letztere sodann eine Brevis altera wird, auf folgende Weise:



Bleibt aber nur eine Brevis übrig, wie in folgendem Exempel:



so ist die übrig gebliebene eine recta, und die letzte Longa wird von ihr imperfectionirt. Nach neueren Noten auf folgende Art:



Was Franco am Ende dieses Kapitels von dem Verhältniß der Semibreven gegen die Brevem rectam sagt, ist mir völlig unbegreiflich. Da er vorher ausdrücklich bemerkt hatte, daß es mit den Semibrevibus gegen die Breves eben so gehalten werde, wie mit den Brevibus gegen die Longas, so sollte man denken, es könnten auf die Brevem rectam im modo imperfecto zwey, und im perfecto drey Semibreves gerechnet werden, und auf die Brevem alteram noch einmal so viel, nehmlich vier und sechs. Bey der Brevi altera ist auch dieses Verhältniß von Franco selbst genau so angegeben. Die Brevis recta soll aber nicht weniger als drey und nicht mehr als neun Semibreves bekommen. Da mir dieses völlig unverständlich ist, ich auch im Commentar des *de Handlo*, im Marchettus von Padua und im Johann de Muris keinen Aufschluß darüber finden kann, so unternehme ich auch nicht, die von Franco dazu gegebenen Beyspiele zu entziffern, sondern überlasse es irgend einem meiner Leser, der etwa Lust hat, sich den Kopf daran zu zerbrechen.

Das sechste Kapitel handelt *de Plicis in Figuris simplicibus*. Eine *Plica* soll nach der hier angegebenen Erklärung ein Zeichen der Theilung eines und eben desselben Klangs in einen höheren und tie-

fern seyn.[25]) Sie findet bey Longis, Brevibus und Semibrevibus Statt, bey Semibrevibus aber selten und nur in Ligaturen. Sie ist ferner entweder aufsteigend oder absteigend. Die Figur der aufsteigenden ist eine Brevis mit einem Strich auf der rechten Seite: ■, oder noch besser mit zwey Strichen, von welchen der rechte länger ist als der linke: ; bey der absteigenden gehen die Striche unterwärts, nehmlich so: . Die aufsteigende Plica brevis hat folgende Gestalt: und den längern Strich auf der linken Seite.[26]) Was mit dieser Plica eigentlich gemeint sey, und auf welche Art man sie gesungen habe, ist jetzt schwer zu begreifen. Nach der Beschreibung, welche Marchettus von Padua von ihr giebt, ist sie dazu erfunden, um vermittelst derselben ähnliche Töne angenehmer vorzutragen, und dadurch die Harmonie desto vollkommner zu machen.[27]) Nach dieser Erklärung scheint eine Art von Manier, von Verzierung darunter verstanden werden zu müssen, wenigstens zu können. Der doppelte herauf- oder heruntergehende Strich mit dem Worte plicare, zusammen falten, in einander legen oder wickeln, so wie die Theilung des Tones in einen höhern und tiefern, von welcher die Definition des Franco redet, muß beynahe nothwendig auf diesen Begriff führen. Diesem nach würde eine *Plica* mit aufwärts gehenden Strichen die gewisser Maßen einen in zwey Theile getheilten Ton andeuten, nehmlich statt: so: , zwischen den beyden getheilten Tönen einen höhern einschalten, und sie nun so zusammen falten, daß dadurch folgende Figur: oder unser so genannter Pralltriller entstände. Bey heruntergehenden Strichen: würde der mittlere Ton von unten eingeschaltet, nehmlich so: und man hätte sodann etwas unserm Mordenten ähnliches gehabt. Dieß erhellet noch deutlicher aus einer andern Stelle des Marchettus von Padua, worin gesagt wird: Plicare heiße eine Note oder vielmehr den durch sie angedeuteten Ton, seinem Werthe nach so auf- oder abwärts ziehen, daß es mit einem vom Hauptton verschiedenen Ton geschehe; dieß sey, wie Magister Franco sehr gut gesagt habe, die in einer Plica nothwendige Theilung eines einzigen Tons.[28]) Johann de Muris sagt von dieser Plica ebenfalls etwas, aber nur sehr wenig. Nach ihm hat die *Plica* ihren Namen von *plicare* (zusammen falten ꝛc.) und enthält zwey Noten, eine höhere und eine tiefere.[29]) Es wäre wohl der Mühe werth, zu wissen, ob unsere Vorfahren aus den Zeiten des Franco schon etwas von Manieren gewußt haben, wie aus dieser Plica wirklich zu erhellen scheint. Neuere musikalische Schriftsteller haben sich von dieser Plica durchaus keinen Begriff zu machen gewußt. Sie haben die Figur derselben zwar anzudeuten gewußt, weil sie

25) *Plica* est nota divisionis ejusdem soni in gravem et acutum.

26) Plicarum alia longa, alia brevis, alia semibrevis: sed de Semibrevibus nihil ad praesens intendimus, cum non in figuris simplicibus possit plica semibrevis inveniri. (Weil die Semibrevis die kleinste Note war, folglich nicht in zwey kleinere getheilt werden konnte.) In Ligaturis autem, et ordinationibus semibrevium plica est possibilis accipi, ut postea apparebit. Item Plicarum alia ascendens, alia descendens: plica ascendens est quadrangularis figuratio solum tractum gerens dexterum, vel magis proprie duos, quorum dexter longior est sinistro: magis proprie dico, propter illos duos tractulos nomen plicae meretur habere. Longa vero descendens similiter duos tractulos habet, sed descendentes, dexterum, ut prius dictum est, longiorem sinistro. Plica brevis ascendens est, quae habet duos tractus ascendentes, sinistrum tamen longiorem.

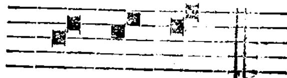
27) Vbi sciendum, quod plica fuit inventa in cantu, ut per ipsam aliqua similia dulcius proferantur, quod fuerit ad constituendam perfectiorem scilicet Harmoniam. *Pomer. mus. mens.*

28) Plicare autem notam est praedictam quantitatem temporis protrahere in sursum vel in deorsum cum voce ficta (Vox ficta heißt hier ein Ton, der nicht besonders angedeutet ist, sondern aus freyem Geiste hinzu gesetzt wird, wie fast bey allen so genannten Manieren geschieht.) dissimili a voce integre prolata, ut dicebat Magister Franco, et bene, quod in plica debet esse divisio ejusdem soni. *Pomer. musicae mensur.*

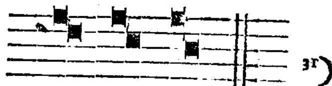
29) Plica dicitur a plicando; et continet notas duas, unam superiorem et aliam inferiorem. *Summa Musicae.*

aus alten Mspten ersehen werden konnte, aber über ihre Bedeutung lassen sie sich nie ein. Rousseau nennt sie eine Art von Ligatur in der alten Musik und ein Zeichen der Verzögerung oder Verlängerung. Sie soll gemacht worden seyn, indem man von einem Ton zum andern fortschritt, vom halben Ton an, bis zur Quinte, sowohl auf- als absteigend, und man habe viererley Arten derselben gehabt.[30]) Alles dieß ist mit der Lehre des Franco und Marchettus von Padua verglichen, falsch. Die Plica ist keine Ligatur, sie kann aber auf Ligaturen angebracht werden; sie ist kein Zeichen der Verzögerung, (wie auch Burney irrig gemeint hat, der im zweyten B. der *Hist. of Music* sagt: It is difficult to discover any other difference between the *Plica* and the *Point*, which he seems (Franco) to describe under the title of *tractulus*, than that the Point was used to a *single note*, und the Plica to one in ligatured group. S. 189.) sondern richtete sich bloß nach dem Werth, welchen die Note, auf welcher sie angebracht war, nach ihrer Figur und Verbindung mit andern ohnehin haben mußte; sie war endlich nicht dazu da, den Uebergang von einem Tone zum andern zu erleichtern oder auf irgend eine Art zu modificiren, sondern bloß um eine lange Note durch eine Verzierung interessanter und angenehmer zu machen, oder wie Marchettus sagt: ut per ipsam aliqua similia dulcius proferantur.

De Ligaturis, et earum proprietatibus handelt das siebente Kapitel. Zusammen gesetzte oder gebundene Figuren werden Ligaturen genannt. Sie sind entweder aufsteigend oder absteigend. Aufsteigend sind sie, wenn die zweyte Note (Franco sagt hier der zweyte Punkt) höher als die erste steht:



und absteigend, wenn sie tiefer steht:



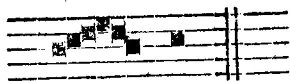
[31])

Ferner giebt es Ligaturen cum proprietate, sine proprietate und cum opposita proprietate. Proprietas heißt hier die Eigenschaft einer Note, verlängert oder verkürzt werden zu können. Diese Eigenschaften erhalten sie theils durch die dabey angebrachten Hinauf- oder Herunterstriche, nachdem sie auf der rechten oder linken Seite stehen; durch den Platz den sie einnehmen, ob sie nehmlich am Anfang, in der Mitte oder am Ende stehen 2c. Alle diese, und noch mehrere Verschiedenheiten sind sehr wesentlich, sagt Franco.

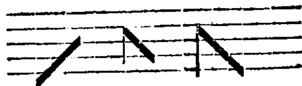
Eine jede absteigende Ligatur, deren erste Note auf der linken Seite herunterwärts gestrichen ist, heißt Ligatura cum proprietate; wenn sie aber ganz ohne Strich ist, so heißt sie sine proprietate. In aufsteigenden Ligaturen ist dieß umgekehrt: denn ohne Strich heißt eine Ligatur hier cum proprietate, und mit heruntergehendem Strich auf der rechten Seite sine proprietate. Geht endlich der Strich der ersten Note einer Ligatur auf der linken Seite auswärts ▙, so wird sie cum opposita proprietate genannt. Ferner ist eine Ligatur perfecta oder imperfecta. Wenn die letzte Note gerade über der vorletzten steht, so: ▄▀ so heißt die Ligatur perfecta; imperfecta aber wird sie auf zweyerley Art, erstlich: wenn die letzte Note von der vorletzten abgesondert ist, wie hier:

30) *Plica*, sorte de ligature dans nos anciennes Musiques. La *Plique* etoit un signe de retardement ou de lenteur (*Signum morositatis* dit Muris.) Elle se faisoit en passant d'un autre, depuis le Semi-Ton jusqu'à la Quinte, soit en montant, soit et descendant; et il y en avoit de quatre sortes. *Dict. de Mus.*

31) Ligaturarum alia ascendens, alia descendens. Ascendens est illa, cum secundus punctus altior est primo; descendens est illa, cum secundus punctus est inferior primo.



und zweytens: wenn die beyden letzten Noten in eine einzige auf- oder abwärts steigende schiefe Figur zusammen gezogen sind:



So wie nun diese Ligaturen der Form nach von einander verschieden sind, so müssen sie auch dem Werthe nach von einander unterschieden werden. Jede Ligatura cum proprietate macht die erste Note zur Brevis, aber sine proprietate zur Longa. Ferner jede Perfection macht sie zur Longa, jede Imperfection aber zur Brevis. Die Proprietas opposita hingegen macht sie zur Semibrevis. Uebrigens wird die Longa in den Ligaturen auf eben die Weise perfectionirt oder imperfectionirt, wie es bey einfachen Figuren geschieht. Auch können die Breves rectae und alterae werden.

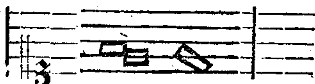
Diese Lehre von den Ligaturen ist eine der verwickeltesten Materien in der ganzen alten Musik, um so verwickelter, da nach Franco's Zeiten sehr viele auf verschiedene Art daran haben bessern wollen, ohne in der Sache schon weit genug gekommen zu seyn, um sie simplificiren zu können. Daher lief hier so wie in vielen andern Dingen alles auf Anhäufung der Regeln hinaus, so daß fast kein einzelner Fall vorkommen konnte, für welchen nicht eine besondere Regel vorhanden war. So ging es Jahrhunderte lang fort, bis der Ueberfluß an Regeln allzu drückend und beschwerlich wurde, und man mit Ernst darauf denken mußte, ähnliche Fälle unter einerley Regel zu bringen, und alles Unnütze, was bloß Verwirrung anrichten konnte, wegzuwerfen. Wer in jenen Zeiten ein Treffer werden wollte, hatte erstaunlich viel zu lernen und zu merken, und wer noch jetzt ein Tonstück aus der alten Notenschrift entziffern will, kann ohne vieles Kopfbrechen nicht davon kommen, und muß viele Mühe und Zeit daran verschwenden. Wie viele Regeln muß man dabey nicht stets vor Augen haben? Eine Reihe zusammen verbundener Noten von einerley Figur hat aufsteigend einen andern Werth als absteigend; wiederum wird ihr Werth verändert, wenn eine und eben dieselbe Notenfigur aufwärts oder unterwärts, auf der rechten oder linken Seite geschwänzt ist, wenn ihrer zwey, drey, oder mehrere von einerley Art mit einander verbunden sind, wenn andere Notengattungen vor oder hinter ihnen stehen ꝛc.

Da man indessen die Kenntniß dieser Materie durchaus nicht völlig entbehren kann, wenn man nicht gänzlich Verzicht darauf thun will, etwas von der Musik der letzten Jahrhunderte kennen zu lernen, und die Lehre des Franco hierüber den folgenden Verbesserern oder Vermehrern meistens zur Grundlage gedient hat, so wird eine etwas deutlichere Erklärung derselben, als sie sich beym Franco findet, hier nicht am unrechten Orte stehen.

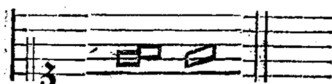
Der erste Unterschied dieser Ligaturen liegt in ihrer Form, ob sie nehmlich viereckige oder schief sind. Die erste hieß *Ligatura recta* oder *quadrata*, die andere aber *Ligatura obliqua*. Die Beschaffenheit der beyden Figuren kennen wir schon. Obgleich nach der gewöhnlichen Regel die vier ersten Notengattungen, nehmlich die Maxima, Longa, Brevis und Semibrevis ligirt werden können, so wird doch die Brevis am meisten dazu gebraucht. Wenn nun mehrere Breves mit einander verbunden werden, so kommt es dabey auf die Beschaffenheit der ersten, der mittlern und der letztern an. Die erste ist, mit welcher die Ligatur angefangen wird; die mittlern sind alle, welche zwischen der erstern und letztern liegen, und die letzte ist, mit welcher die Ligatur endigt. Ueber die Anfangsnote

einer Ligatur sind die Regeln außerordentlich zahlreich; folgende werden aber hinreichen, die wichtigsten Unterschiede anzugeben.

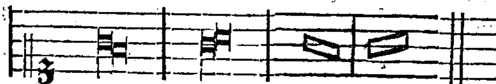
1) Wenn die erste ungeschwänzt ist, und die zweyte abwärts fällt, so gilt die erste eine Longam oder vier Schläge, nach der Regel: Prima carens cauda longa est, cadente secunda; z. B.



2) Wenn die zweyte Brevis steigt, und die erste ungeschwänzt ist, so heißt die Regel: Prima carens cauda brevis est, scandente secunda, und jede gilt nur zwey Schläge; z. B.

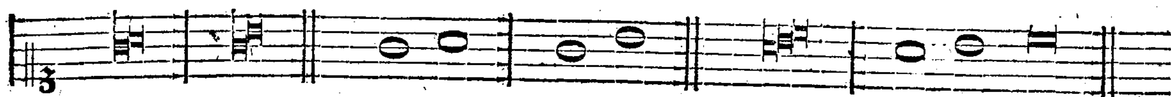


3) Sind zwey Breves zusammen gebunden, deren erste unterwärts geschwänzt ist, so gilt diese zwey Schläge, die folgende Note mag steigen oder fallen. Die Regel dabey ist folgende: Sit tibi prima brevis, laeva caudata deorsum; z. B.



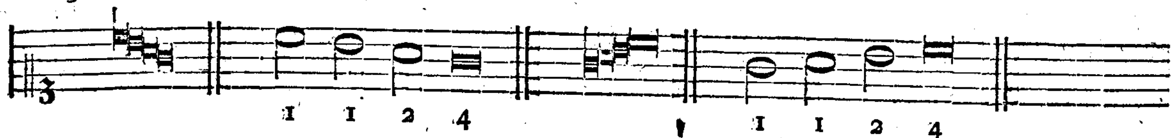
4) Sind zwey, oder mehr als zwey Breves zusammen gebunden, und die erste hat einen Strich aufwärts, z. B. so gilt jeder von zweyen, sie mag steigen oder fallen, zwey Takte; von dreyen gilt die erste und zweyte, sie mögen ebenfalls steigen oder fallen, nur einen, oder einen Semibrevem, die letzte aber zwey Takte, oder eine volle Brevem: sind ihrer vier, so gilt die erste und zweyte einen Takt oder eine Semibrevem, die dritte eine Brevem oder zwey Takte, und die vierte, wenn sie herunterwärts geht, vier Schläge oder Semibreves, geht diese letzte aber aufwärts, es mag nun stufen- oder sprungweise geschehen, so gilt sie nur zwey Schläge, wie eine Brevis; z. B.

1. Oder: 2. Oder:



2

3. Oder:

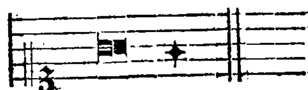


Die Regeln, welche die Alten hierüber und über die mittlere und letzten Töne überhaupt gaben, sind in folgenden Versen enthalten:

Semibrevis prima est, sursum caudata: sequensque
Quaelibet e medio brevis est: at proxima adhaerens
Sursum caudatae, pro Semibrevi reputatur.

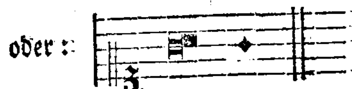
Vltima dependens quadrangula sit tibi Longa,
Vltima conscendens Brevis est quaecumque ligata.

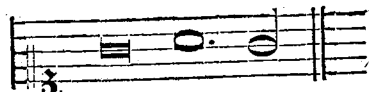
Anfänglich wurden die Noten sämmtlich, von der Maxima an bis zur Semibrevis ausgefüllt, das heißt: sie wurden ganz schwarz gemacht, nehmlich: ▬ ■ ■ ◆. Nachher fing man an, sie offen zu lassen, nehmlich: ▭ □ □ ◇. Wenn nun diese beyden Arten vermischt gebraucht wurden, oder eine Ligatur halb offen und halb gefüllt war, so veränderte sich der Werth derselben aufs neue, und man bekam wieder eine Menge Regeln zu beobachten. Nach der allgemeinsten Regel galt sodann: die vollgefüllte die Hälfte der vorhergehenden und einen Punkt; eine solche Note:



hatte also folgende Bedeutung:



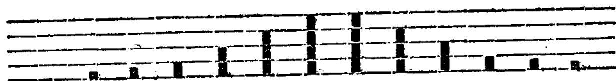
oder: 

folgende: 

Was die Prolation, das Tempus, der Modus ꝛc für Einfluß auf Geltung der Noten überhaupt und insbesondere auf die Ligaturen haben, wird in der Folge vorkommen. Zur gegenwärtigen Absicht mag das bisher Gesagte hinreichen. Wir kehren daher wieder zum Franco zurück.

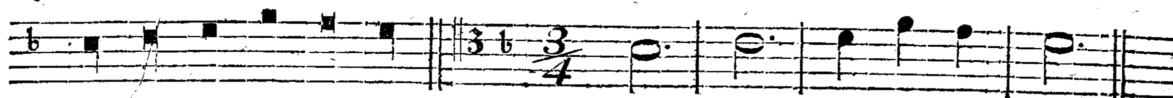
Das achte Kapitel handelt *de plicis in figuris ligatis.* Was eine Plica sey, ist schon im sechsten Kapitel in so weit erklärt, als es sich in unsern Zeiten noch erklären läßt. Hier wird bloß gezeigt, auf welche Arten von Ligaturen sie anzuwenden ist.

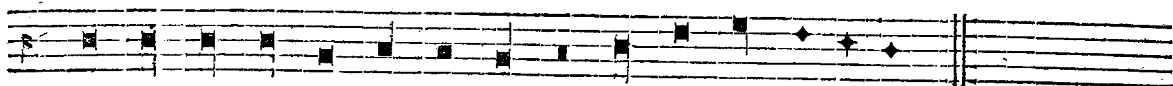
Im neunten Kapitel wird *de pausis, et quomodo per ipsas modi ad invicem variantur*, gehandelt. Eine Pause ist das Schweigen der Stimme, im gehörigen Maß irgend eines Modi. Solcher Pausen sind sechs Arten, nehmlich die Longa perfecta, Longa imperfecta (worunter auch die Brevis altera begriffen ist, weil sie mit der Longa imperfecta einerley Werth hat), Brevis recta, Semibrevis major und minor, und endlich der Schluß oder finis punctorum.[32]) Diese sechs Pausen werden durch sechs feine Streiche angedeutet, die selbst Pausen genannt werden. Die erste, nehmlich die perfecta geht durch vier Linien und drey Spatia, weil sie nach drey Zeiten abgemessen wird. Die imperfecta geht nur durch drey Linien und zwey Spatia; die Brevis durch ein einziges Spatium; die große Semibrevis durch zwey Theile eines Spatii, und die kleine Semibrevis nur durch den dritten Theil desselben. Die Schlußpause oder finis punctorum geht endlich über alle fünf Linien und vier Spatia. Die sechs Pausen des Franco haben also folgendes Ansehen:

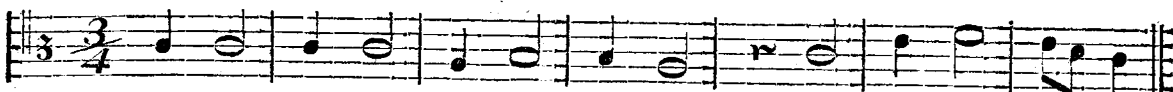


32) Pausa est omissio vocis rectae in debita quantitate alicujus modi facta. Pausationum sex sunt species: longa perfecta, longa imperfecta, sub qua comprehenditur altera brevis, eo quod mensuram eamdem comprehendit; brevis recta, semibrevis major, minor, et finis punctorum.

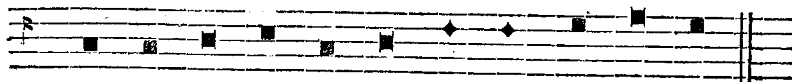
Diesen Pausen schreibt Franco eine bewundernswürdige Kraft zu, weil durch sie, wie er sagt, die Modi verändert oder verwechselt werden können,[33] so daß aus dem ersten Modo der zweyte, aus dem zweyten der erste etc. gemacht werden kann. Das Merkwürdigste dieses Kapitels sind einige kleine Melodien, welche Franco als Beyspiele von den verschiedenen Modis giebt. Sie scheinen aber in der Gerbertschen Ausgabe nicht richtig abgedruckt zu seyn, da sie den dabey befindlichen Beschreibungen und Erklärungen nicht angemessen sind. Wahrscheinlich sind die drey verschiedenen Notengattungen, deren sich Franco bediente, aus Mangel an Kenntniß ihrer Bedeutung und ihres Werthes in der Druckerey verwechselt werden. So wie sie beym Gerbert stehen, haben sie folgendes Ansehen:

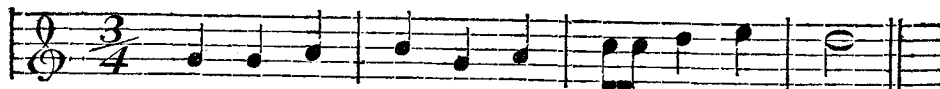






In diesem Kapitel befindet sich auch die kleine Melodie auf einen Alt-französischen Text, welcher schon so häufig als eine Seltenheit von musikalischen Schriftstellern angeführt worden ist.





Das zehnte Kapitel bestimmt, wie viele Figuren in Ligatnren verbunden werden können. (*Quot figurae simul ligabiles sint.*) Es ist zu wissen, (wird im Anfang dieses Kapitels gesagt) daß es ein Fehler ist, wenn eine Figur, welche gebunden werden kann, nicht gebunden wird; noch größer ist aber dieser Fehler, wenn eine Figur gebunden wird, die nicht bindbar ist. Mehr als zwey Longae können nicht zusammen gebunden werden, man müßte denn eine doppelte Ligatur daraus machen. Es folgt hieraus, daß diejenigen sehr irren, welche bey gewissen Gelegenheiten drey Longas zusammen binden. Eben so können nicht mehr als zwey Breves zusammen gebunden werden. Die Breves aber sind im Anfang, in der Mitte und am Ende bindbar. Hieraus folgt, daß ein jeder modus bindbar ist, derjenige ausgenommen, welcher in lauter Longis vorhergeht. Dieß alles wird nur durch die fünf modos mit Beyspielen in Noten erläutert.

Im

33) Et nota, pausationes mirabilem habere potestatem: nam per ipsas modi ad invicem transmutantur.

Im eilften Kapitel: *De Discantu et ejus speciebus* wird von Consonanzen und Dissonanzen gehandelt. Eine Concordanz wird genannt, wenn zwey oder mehrere zu gleicher Zeit gesungene Töne dem Ohr wohl klingen; Discordanz aber ist das Gegentheil davon, nehmlich wenn zwey Töne so verbunden werden, daß sie dem Ohr übel klingen.[34]) Es giebt dreyerley Arten der Concordanzen. Die erste heißt perfecta, die zweyte imperfecta und die dritte media. Die perfecta ist ein solcher Zusammenklang mehrerer Töne, daß man, indem man sie hört, kaum einen Unterschied unter ihnen gewahr werden kann. Solcher perfecten Consonanzen giebt es zwey, nehmlich den Einklang und die Octave. Eine imperfecte Consonanz heißt es, wenn unter den zwey Tönen ein großer Unterschied bemerkt wird, die aber doch gut ins Ohr fallen. Dergleichen giebt es ebenfalls zwey, nehmlich die große und kleine Terz. Concordantia media heißt ein solcher Zusammenklang mehrerer Töne, daß sie zwar schöner klingen als die Terzen, aber nicht ganz so gut als die Octaven und Einklänge. Hierher gehört die Quinte und Quarte.

Von Dissonanzen giebt es zwey Arten, nehmlich perfecte und imperfecte. Unter die perfecten wird der halbe Ton, der Tritonus (große Quarte), die große Terz mit der Quinte und die kleine Terz mit der Quinte gerechnet; unter die imperfecten aber die große und kleine Sexte. Hierbey bemerkt Franco, daß sowohl die Consonanzen als die Dissonanzen ins Unendliche vermehrt werden können, z. B. durch die Undecima und Duodecima, so wie auch durch höhere Octaven, wenn die Stimme so hoch kommen kann. Ferner bemerkt er, daß eine jede imperfecte Discordanz unmittelbar vor einer Concordanz gut klinge.[35]) Der Gebrauch dieser Intervallen im Diskant, welchen Franco nun lehren will, ist sehr merkwürdig, aber auch sehr unverständlich, weil die dazu gehörigen Beyspiele in Noten offenbar wiederum falsch abgedruckt sind, man also den ohnehin schon an sich dunkeln Unterricht seiner Anwendung nach unmöglich recht verstehen kann.

Der Diskantus wird gemacht (sagt Franco) mit einer oder mehrern Lyren, oder ohne Lyren. Im ersten Fall geschieht es entweder mit einer oder mit mehrern. Mit einer Lyre wird er gemacht, in Cantilenis, in Rodelli's und im Kirchengesang. Mit verschiedenen Lyren wird er in Motetten gemacht, die einen dreyfachen Gesang oder Tenor haben, welcher Tenor mit einer gewissen Lyra übereinstimmen muß. Mit und ohne Lyra findet der Diskantus in Conductis Statt, und in demjenigen Kirchengesang, welcher eigentlich Organum genannt wird.[36]) Unter Motettis und Conductis sind gewisse Arten von Kirchengesängen zu verstehen; ob man aber unter den Cantilenis und Rodellis nicht weltliche Gesänge zu verstehen habe, ist jetzt schwer zu bestimmen. *Rodellus* ist mit *Rondellus* einerley, welches letztere Wort *du Cange* auf folgende Art beschreibt: „Rondellus Musicis nostris Rondeau Intercalaris cantilena.“ Eben dieser *du Cange* führt hierbey eine Stelle aus Joh. de Muris an: „Notulae rubeae aliquando ponuntur in elegiis et rondellis huc et illuc, ut ad invicem possint cum aliis perfectionibus computari,“ und setzt hinzu: „Poetae nostrates etiam Rondeau vocant rhythmum orbicularem, et Hispani Rondelet circularem cantilenam.“ In Absicht auf die

34) Concordantia dicitur esse, quando duae voces vel plures in uno tempore prolatae se compati possunt secundum auditum. Discordantia vero e contrario dicitur, scilicet quando duae voces sic conjunguntur, quod discordant secundum auditum.

35) Item sciendum est, quod omnis imperfecta discordantia immediate ante concordantiam bene concordat.

36) Discantus autem fit cum lyra, aut cum diversis aut sine lyra, et cum lyra. Si cum lyra, hoc dupliciter, cum eadem aut cum diversis. Cum eadem lyra fit discantus in cantilenis, et Rodellis, et cantu ecclesiastico. Cum diversis lyris fit discantus, ut in motettis, qui habent triplum, vel tenorem; qui tenor cuidam lyrae aequipolleat. Cum lyra et sine lyra fit discantus in conductis, et in cantu aliquo ecclesiastico, qui proprie organum appellatur.

hier bemerkte vielfache Art, in welcher die Lyra (ist nichts andres als unsere noch jetzt so genannte Bauern-Leyer, wenn hier nicht Lyra mit dem Wort Organum etwa einerley Bedeutung haben soll, wie Gerbert de cant. et mus. sacra, T. II. pag. 128. meint, und wohl Recht haben kann, weil die Stimmung der Leyer in c — g — c mit dem Organo einerley Töne hat.) in den Zeiten des Franco gebraucht wurde, muß ich auf das zurückweisen, was schon im vorhergehenden Kapitel §. 88. aus einem Schreiben des Seth. Calvisius angeführt worden ist. Was hier Franco sagt, kann zum Beweis dienen, daß sich Calvisius von der Harmonie der Alten keine unrichtige Vorstellung gemacht habe.[37])

Bey allen den verschiedenen Anwendungen der Lyre ist die Art, damit zu Werke zu gehen, einerley, ausgenommen in den Conductis, weil bey allen übrigen Arten ein gewisser vorher gemachter Gesang angenommen wird, welcher Tenor heißt, weil er den Diskant hält, und von ihm seinen Ursprung hat. In den Conductis ist es aber nicht so, sondern sowohl der Gesang als der Diskantus wird dabey erst von einer und eben derselben Person gemacht. Daher hat die Benennung Diskant eine doppelte Ursache: er heißt erstlich Diskant, weil er ein Gesang Verschiedener, zweytens weil er von dem Gesang genommen ist.[38])

Dieß ist offenbar ein extemporirter Diskant, oder, wenn man ihn lieber so nennen will, Contrapunkt. Ein solcher Gesang aus dem Stegreife mit mehreren Stimmen wurde in der Folge *Sortisatio* genannt. In Frankreich ist diese Art noch lange beybehalten worden, und man bediente sich derselben unter den Namen *Fleuretis* besonders beym Officio der Messe.

Nach den nähern Regeln, welche nun Franco über die Einrichtung des Diskants giebt, kann er mit einer andern Stimme im Einklang in der Octave, in der Quinte, in der Quarte und in der großen und kleinen Terz angefangen werden. Die Beyspiele in Noten für alle diese Fälle sind in der Gerbertschen Ausgabe so unrichtig abgedruckt, daß weder die angegebene Intervalle überall darin zu finden sind, noch überhaupt die beyden Stimmen so unter einander stehen, wie sie wahrscheinlich in der Handschrift gestanden haben müssen. Es kann daher zu nichts nützen, etwas von diesen Beyspielen hier mitzutheilen.

Nach der Lehre vom Gebrauch der sechs Consonanzen folgt nun auch der Gebrauch der Dissonanzen. Diese sollen an gehörigen Orten unter die Consonanzen gemischt werden, und zwar so, daß wenn der Tenor steigt, der Diskant fallen muß, und so umgekehrt. Wunderbar ist hierbey, daß es doch auf der andern Seite eine Schönheit seyn soll, wenn der Tenor und Diskant zugleich mit einander steigen.[39]) In jedem Modo perfecto sollen im Anfang Consonanzen gebraucht werden, die Per-

37) Diese Leyer hat vier Darmsaiten, die nicht mit einem Bogen, sondern von einem mit Harz bestrichenen hölzernen Rade zum Klang gebracht werden. Die rechte Hand dreht das Rad vermittelst einer Handhabe herum, während die linke Hand die auf der Seite des Instruments angebrachte Claviatur spielt. Drey von den vier Saiten sind in die Quinte und Octave gestimmt, nehmlich so: c — g — c, die in diesem Accord unaufhörlich fortbrummen; auf der vierten wird aber eine Melodie, deren Töne in die Tonart des immer fortbrummenden Accords gehören, gespielt. Dieß muß eine herrliche Kirchenmusik gegeben haben!

38) Et nota, quod in his omnibus idem est modus operandi, excepto in conductis, quia in omnibus aliis primo accipitur cantus aliquis prius factus, qui tenor dicitur, eo quod discantum tenet, et ab ipso ortum habet. In conductis vero non sic, sed fiunt ab eodem cantus et discantus. Vnde discantus dupliciter dicitur: primo dicitur discantus, quia diversorum cantus, secundo discantus dicitur, quia de cantu sumtus.

39) Deinde prosequendo per concordantias, commiscendo aliquando discordantias in locis debitis, ita quod, quandocumque tenor ascendit, discantus descendit, et e contrario. Et est sciendum, quod per pulcritudinem cantus tenor et discantus simul ascendunt etc. Man sollte denken, dieß wäre ein offenbarer Widerspruch. Man kann aber den Franco desfalls nicht beschuldigen, da die Notenbeyspiele in dem Ger-

fection mag aus der Longa, der Brevi oder Semibrevi liegen. In den *Conductis* ist anders zu verfahren. Wer einen Conductum machen will, muß einen so schönen Gesang erfinden (heißt es hier), als er kann. Hernach soll er sich desselben bedienen, um aus dem Tenor einen Diskant zu ziehen, wie vorher gesagt ist.[40]) Wer aber dreystimmig verfahren will, muß auf den Tenor und Diskant merken, und zusehen, daß wenn er mit dem Tenor dissonirt, er nicht auch mit dem Diskant dissonire, und so umgekehrt. Das hierbey gegebene Notenbeyspiel in dem Gerbertschen Abdruck ist wiederum unbegreiflich. So weit von der dreystimmigen Composition des Franco.[41])

Nun kommt aber auch schon eine vier- und fünfstimmige. Hierbey soll wiederum auf schon vorhandene Melodien Rücksicht genommen werden, damit, wenn man mit einer derselben dissonire, man mit den andern consonire; auch sollen diese Stimmen nicht stets zugleich fallen oder steigen, sondern bald mit dem Tenor und bald mit dem Diskant rc. Ferner ist zu bemerken, daß sowohl in den zweystimmigen als dreystimmigen Compositionen auf den gleichen Werth in den perfectionirten Longis, Brevibus und Semibrevibus zu sehen ist, so daß sich eben so viele Perfectiones im Tenor als in der zweyten, dritten rc. Stimme finden, oder umgekehrt, indem man sowohl die wirklichen Töne als die Pausen bis zur letzten Note auf eine gleiche Art berechnet. Bey der letzten Note ist ein solches Maß nicht mehr nöthig, weil sie eine Art von Ruhepunkt ist.[42]) Dieser ganzen Beschreibung nach ist dieß eine vier- oder fünfstimmige Composition im gleichen Contrapunkt, in welchem die verschiedenen Stimmen sämmtlich in Noten von gleicher Dauer mit einander fortschreiten. Die Erfindung dieser Contrapunkts wäre also früher zu datiren, als man gemeiniglich annimmt. Es ist Schade, daß Franco von dieser Art von Composition gar kein Beyspiel in Noten gegeben hat; vielleicht würde man alsdann im Stande seyn, die noch über die Zeit dieser Erfindung herrschenden Zweifel völlig zu lösen. Auch der Punctus organicus, wie Franco die letzte Note nennt, ist ein merkwürdiger Umstand in dieser Stelle. Unser noch gebräuchlicher, so genannter Orgelpunkt schreibt sich offenbar davon her, ist aber natürlicher Weise mit der Zeit in Rücksicht auf Gebrauch und Anwendung theils erweitert, theils vervollkommnet worden. Endlich sieht man überhaupt aus diesem Kapitel, daß man in den Zeiten des Franco wenige neue Melodien erfunden haben müsse. Man übte sich an schon vorhandenen; man nahm cantus prius factos und richtete die anderen Stimmen darnach ein. Dieß ist noch verschiedene Jahrhunderte nach Franco im Gebrauch geblieben. Noch in den Zeiten des Palestrina, Orlando

bertschen Abdruck so sehr entstellt und verfälscht sind, daß sie zur Versinnlichung der gegebenen Regeln durchaus nichts beytragen können.

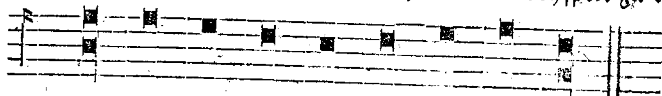
40) Item intelligendum est, quod in omnibus modis utendum est semper concordantiis in principio perfectionis, licet sit longa, brevis, vel semibrevis. Item in conductis est aliter operandum; quia qui vult facere conductum, primo cantum invenire debet pulcriorem, quam potest, deinde uti debet illo, ut de tenore faciendo discantum, ut dictum prius.

41) Von dieser Art von Vollstimmigkeit und der Benennung ihrer Theile werden wir uns den besten Begriff aus le Beufs Traité historique sur le Chant ecclesiastique machen können. In diesem Werke heißt es S. 84: „Par la suite, et dès le quatorzieme siecle (man sieht aus dem Franco, daß dieß noch früher geschehen ist, als le Beuf geglaubt hat) on commença à chanter quelquefois des piéces à trois parties, dont la plus basse étoit appellée *Tenor*, celle du milieu *Motetus*, et celle du Dessus *Triplum*.

42) Qui autem quadruplum vel quincuplum facere voluerit, respicere debet cantus prius factos, ut si cum uno discordet, cum aliis concordatus habeatur: nec semper ascendere debet vel descendere cum altero ipsorum, sed nunc cum tenore, nunc cum discantu etc. Et notandum, quod tam in discantu, quam in triplicibus etc. respicienda est aequipollentia in perfectionibus longarum, brevium et semibrevium, ita quod tot perfectiones habeantur in tenore, quot in discantu vel triplo etc. vel e contrario computando tam voces rectas, quam omissas, usque ad ultimam, ubi non attenditur talis mensura, sed magis est ibi organicus punctus.

di Lasso rc. wurden solche schon bekannte Melodien zum Grunde gelegt, und die übrigen Stimmen in den künstlichsten contrapunktistischen und canonischen Verwebungen darauf gebauet.

De Copula handelt das zwölfte Kapitel. Die copula ist ein geschwinder mit einander verbundener Doppelgesang. Sie ist gebunden oder ungebunden. Gebunden ist sie, wenn sie von einer simpeln Longa anfängt und sodann in doppelten Ligaturen cum proprietate et perfectione fortschreitet, so wie es der zweyte modus erfordert. Sie ist aber dennoch von diesem zweyten modo auf eine doppelte Weise, nehmlich 1) im Schreiben verschieden, weil der zweyte modus im Anfang keine einfache Longam, die Copula sie aber hat; und 2) im Vortrag, weil der zweyte modus aus der recta brevi und longa imperfecta besteht, die Copula sie aber geschwinde vorträgt und bis ans Ende Breves und Semibreves daraus macht.[43]) Die Regel, welche von der Copula non ligata gegeben wird, ist der obigen fast ähnlich, trägt daher zum genauern Verständniß dieser Sache nichts bey. Nach den Zeiten des Franco scheint dieser Ausdruck, wenigstens in dem Sinn, in welchem er etwa von Franco gebraucht worden seyn mag, völlig abgekommen zu seyn. Denn keiner der folgenden musikalischen Schriftsteller bedient sich desselben, so wie sich auch der vorhergehenden keiner desselben bedient hat. Unter diesen Umständen ist es sehr schwer, genau anzugeben, was eigentlich unter dieser Copula gemeint seyn soll. Nach einem in diesem Kapitel befindlichen Notenbeyspiel zu urtheilen, nehmlich:



könnte indessen vielleicht eine solche Vereinigung zweyer Stimmen darunter zu verstehen seyn, bey welcher die eine Stimme in geschwinden Noten fortgeht, die andere aber nur hier und da an gewissen Stellen mit einem dazu passenden Tone einfällt. Die Uebersetzung des obigen Beyspiels wird diese Meinung anschaulicher machen, z. B.



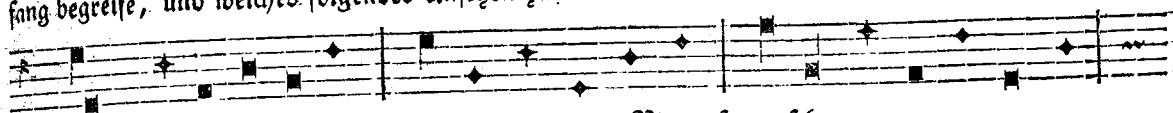
Mehrere, so wie überhaupt zuverlässige Aufklärung dieses Punktes ist nirgends zu finden.

Endlich handelt das dreyzehnte und letzte Kapitel *de Ochetis*. Im vorhergehenden Kapitel §. 48. ist dieses Wortes schon aus dem Werk des Pseudo-Beda Erwähnung geschehen, der es aber unerklärt gelassen hat. Dort heißt es *Hocetus*, die Franzosen nennen es *Hoquets* und die Engländer *Hockets*. Vor den Zeiten des Franco findet man diesen Ausdruck bey keinem musikalischen Schriftsteller, und nach ihm theils nur sehr selten, theils nur bey einigen seiner Erklärer. Nach der Erklärung des Franco selbst ist der *Ochetus* eine Unterbrechung des Gesangs, so daß er in Tönen und Pausen abgebrochen vorgetragen wird.[44]) Diese Unterbrechung geschieht auf so vielerley Arten, als die Longa in Breves oder Semibreves abgetheilt werden kann. Die Longa ist auf vielfache Art theilbar.

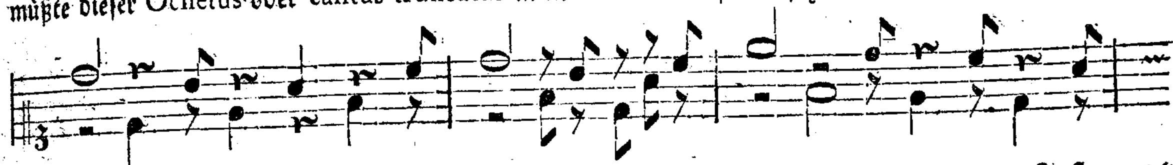
43) Copula est velox discantus ad invicem copulatus. Copularum alia ligata, alia non ligata. Ligata est, quando incipit a simplici longa, et sequitur per binariam ligaturam cum proprietate et perfectione ad similitudinem secundi modi. Ab ipso tamen secundo modo differt dupliciter in notando, quia secundus modus in principio simplicem longam non habet, copula vero habet; in proferendo, quia secundus modus profertur ex recta, et brevi et longa imperfecta; sed copula ista velociter profertur, quia semibrevis, et brevis usque ad finem.

44) Ochetus truncatio est cantus, rectis omissisque vocibus prolatus.

Sie besteht 1) aus der Longa und Brevi, aus der Brevi und Longa; hier wird nun der Ochetus oder die Unterbrechung (welches einerley ist) so gemacht, daß in einer Stimme die Brevis, in der andern aber die Longa ausgelassen wird. 2) kann sie in drey oder zwey Breves oder auch in mehrere Semibreves getheilt werden, und hieraus wird die Truncatio cantus oder der Ochetus so durch Töne und Pausen gemacht, daß während einer pausirt, der andere nicht pausirt, oder umgekehrt. Die Brevis kann in drey oder zwey Semibreves getheilt werden; wenn man nun eine Semibrevem in der einen Stimme pausirt, die andere aber in einer zweyten hören läßt, so entsteht hieraus wiederum ein Ochetus. Nach dem hiervon gegebenen Beyspiele zu urtheilen, von welchem ich aber nur den Anfang begreife, und welches folgendes Ansehen hat:



müßte dieser Ochetus oder cantus truncatus in neuern Noten so aussehen:



würde also mit der bekannten Russischen Jagdmusik, worin ein jeder Mensch mit seinem Instrument einen einzigen Ton vorstellt, der nach Vorschrift der Pausen einfallen muß, wenn die Reihe an ihn kömmt, wenigstens einige Aehnlichkeit haben. Diese Art würde auch ihrem Namen, den man vom französischen Worte *Hoquet* (Singultus, Schluchzen) herleiten will, nicht übel entsprechen. Denn auf eine solche Art den Gesang mit Pausen unterbrechen, und das, was eine einzige Stimme singen könnte und müßte, so von einander zu reissen, wie hier in den Ochetis geschehen soll, kann keinen schönen zusammen hängenden Gesang, sondern bloß eine Art von Schluchzen hervorbringen.

In allen diesen Ochetis soll nun dennoch Gleichheit im Zeitmaß und Wohlklang in den Stimmen beobachtet werden, so wie sie auch nur über schon vorhandene und bekannte Melodien gemacht werden können. [45])

Ein Erklärer des **Franco**, mit Namen *de Handlo*, aus dessen Werk *Hawkin's* (History of Mus. Vol. II.) einen Auszug gegeben hat, dessen Inhalt wir ebenfalls in der Folge näher kennen lernen müssen, hat sich auch auf die Erklärung des Wortes Ochetus eingelassen. Er sagt: Ocheti werden aus Tönen und Pausen zusammen gesetzt.[46]) Er nimmt überhaupt dreyerley Arten des Diskants an. Die eine geht gerade fort ohne Brechungen oder Abtheilungen; die zweyte ist gebunden oder geschmückt, und die dritte abgebrochen oder zerstückelt, und diese letzte Art wird *Hocket* genannt.[47]) **Hawkins** setzt hinzu: der Sinn dieses scheine in anderen Worten der zu seyn, daß die eine Art des Diskantus einfach und gerade, und in der Dauer seiner Noten dem Choralgesang gleich sey; die zweyte sey gebunden, und bestehe aus gewissen Sätzen von mehrern Noten, die mit dem Choralgesang nur nach einem gewissen Hauptmaß zusammen treffen; und die dritte bestehe aus vermisch-

45) Et nota, quod in omnibus istis observanda est aequipollentia in vocibus rectis. Item sciendum est, quod quaelibet truncatio formari debet supra cantum prius factum, licet sit vulgare et Latinum.

46) Hockets are formed by the combination of notes and pauses.

47) One descant is simply prolated, that is without fractions or divisions; another is copulated or flowered; and another is truncatus or mangled, and such as this last are termed Hockets.

ten Tönen und Pausen, und eine solche Vermischung werde Hocket genannt. 48) Hier haben wir offenbar die drey Arten, welche Franco selbst in drey verschiedenen Kapiteln seines Werks angiebt. Der Diskant von zwey bis zu fünf Stimmen wird im eilften g lehrt, und ist im Grunde nichts als ein einfacher Contrapunkt, in welchem alle Stimmen in lauter Noten von gleichem Werth mit einander fortschreiten. Derjenige Diskant, welcher Copula genannt wird, und zwischen den Haupttönen eines Gesangs melodische oder melismatische Figuren enthält, folglich verziert und ausgeschmückt ist, auch deßwegen von den Franzosen, die sich seiner noch lange bedient haben, Fleuretis 49) genannt wurde, ist im zwölften Kapitel erklärt worden, unter der Ueberschrift: de copula. Und endlich sind noch die Hockets, der abgebrochene oder geschluchzte Diskant übrig, welchen Franco im dreyzehnten oder letzten Kapitel lehrt. Hawkins führt am gedachten Orte aus dem Werk des de Handlo auch ein Notenbeyspiel eines Hockets an, welches mir durchaus unrichtig zu seyn scheint. Denn nach dem Begriff, welchen sowohl Franco als sein Erklärer de Handlo von dem Worte Hocket oder Ochetus gegeben hat, kann darunter durchaus nichts andres verstanden werden, als eine solche Verbindung zweyer Stimmen, bey welcher die eine pausirt, wenn die andere singt, und die eine singt, wenn die andere pausirt. Folglich müssen zwey Stimmen gegen einander stehen. Das gegebene Beyspiel, von welchem hier die Rede ist, ist aber in einer einzigen Stimme begriffen, kann folglich nach Franco's Lehre kein eigentlicher Ochetus seyn.

Nach der Lehre de Ochetis kommt Franco in eben diesem Kapitel auf das Organum. Das Wort Organum, und ein gewisser Begriff desselben, ist, wie wir im vorhergehenden Kapitel gesehen haben, schon eine geraume Zeit vor Franco vorhanden gewesen. Hier wird aber offenbar ein anderer Begriff damit verbunden, als von Hucbald, Guido ꝛc. damit verbunden worden ist. Es war nehmlich bey dem Organo vor Franco nie von einem Zeitmaß die Rede; hier aber ist *Organum* ein Gesang, der nicht in allen seinen Theilen abgemessen ist. 50) Dieß setzt wenigstens ein Zeitmaß in einigen Theilen voraus. Ein reines Organum soll auch nach der Meinung des Franco nur über einem einzelnen Tenor Statt haben können, so daß, wenn der Tenor mehrere Töne zugleich enthält, aus ihm sogleich ein Diskantus wird. 51) Um dieß gehörig zu verstehen, muß man wissen, daß in

48) — the meaning whereof in other words seems to be that ene descant is simple, even, and corresponding in length of notes with the plain-song; another copulated, and consisting of certain bundles or Compages of notes, coinciding with the plain-song only in respect of the general measure by which it is regulated; and another consisting of notes and pauses intermixed; and a combination of notes and pauses thus formet, is called a *Hocket*.

49) Walther (im musikal. Lexico) nennt es *fioretto* im Plural *fioretti*, und sagt, man habe Diminutions-Arten oder Ausschmückungen darunter zu verstehen, die gemeiniglich am Ende einer Cadenz gemacht wurden. Nach seiner Meinung hat ein solches fioretto oder fleuretis in folgender Art von Verzierung bestanden:

Anstatt:



Die Sache hat sich aber ursprünglich nicht bloß auf Cadenzen bezogen, sondern scheint von viel weitläuftigem Gebrauch gewesen zu seyn. Die so genannte Copula ist mit Einem Worte eine Ausschmückung zwischen den Hauptnoten einer Melodie, wie wir aus dem von *Franco* selbst gegebenen Beyspiele hinlänglich gesehen haben.

50) Organum proprie sumtum est cantus non in omni parte sua mensuratus.

51) Sciendum est, quod purum organum haberi non potest, nisi supra tenorem solum, nisi in unisono sit sola nota, ita quod quando tenor accipit plures notas simul videlicet, tenor statim est discantus.

den Zeiten des Franco die Hauptstimme oder die Hauptmelodie Tenor genannt wurde, nach welchem sich die übrigen Stimmen, welche etwa noch hinzu kommen sollten, richten mußten. (Sed *Tenor* est vocum rector, vel guida tonorum.) Später wurde er zur Grundstimme gemacht, wie man aus dem Diffinitorio terminorum musicae des Joh. Tinctor sehen kann, wo es heißt: Tenor est cujusque cantus compositi fundamentum relationis. Wenn nun dieser Tenor nach der Bedeutung dieses Worts in Franco's Zeiten nicht einfach war, oder wenn er nicht wenigstens von mehrern Stimmen im Einklang gesungen wurde, so konnte kein reines Organum darüber gemacht werden, weil er unter andern Umständen, das heißt: wenn andere Töne zugleich mit ihm gesungen wurden, selbst ein Doppelgesang oder Diskant war, der nun kein Organum mehr litte. Das hierher gehörige Beyspiel, welches nach Franco's Meinung zeigen soll, auf welche Art aus dem Tenor ein Diskantus wird, ist wiederum so falsch in dem Gerbertschen Abdruck, daß durchaus kein Sinn hinein gebracht werden kann.

Zur Beobachtung des Werths der verschiedenen Notengattungen in dem Organo werden nun drey Regeln gegeben. Die erste heißt: jede einfach geschriebene Note bekommt ihren gewöhnlichen Werth, sie sey Longa, Brevis oder Semibrevis; 2) jede lange Note muß gegen den Tenor consoniren, oder, im Fall eine Dissonanz entstände, schweigen, oder in eine Consonanz verwandelt werden; und 3) jede Note, die unmittelbar vor dem Schluß gesungen wird, ist lang, weil alle vorletzte Noten lang sind. Noch eine sonderbare Regel giebt Franco am Schlusse dieses Kapitels, indem er sagt: so oft im reinen Organo mehrere Figuren im Einklang vorkommen, soll bloß die erste angegeben, die übrigen aber sollen alle in Floratura gehalten werden.[52]) Floratura ist hier offenbar mit Fleuretis und der Copula, von welcher im zwölften Kapitel geredet wurde, einerley. Franco giebt hier wiederum ein Beyspiel in Noten von dieser Floratura; es ist aber eben so unrichtig, und unbegreiflich, als viele der vorhergehenden, kann folglich keine Erläuterung geben. So weit Franco.

§. 10.

Nach Franco's Zeiten verbreitete sich die Mensural-Musik allmählich immer mehr und mehr. Man fing an in den Lehrbüchern einen Unterschied zwischen ihr und der bloßen Choralmusik zu machen. Daß dabey die Entdeckungen des Franco stets zur Grundlage gedient haben, sieht man aus allen den musikalischen Schriften über die Mensuralmusik, welche zwischen dem eilften und vierzehnten Jahrhundert geschrieben und auf unsere Zeiten gekommen sind: Bis auf die angegebene Zeit ist wenigstens nichts Wesentliches in der Franconischen Lehre geändert worden. Am frühesten scheint sich die Mensural-Musik in England verbreitet zu haben, nachdem sie einmal von Franco in den Gang gebracht war. Dieß läßt sich aus dem Umstand schließen, daß in verschiedenen Bibliotheken dieses Landes weit ältere Handschriften über diese Materie vorhanden sind, als in den Bibliotheken anderer Europäischen Länder. Hawkins und Burney haben uns Nachrichten von einigen derselben mitgetheilt, die hier dem Wesentlichen nach ebenfalls einen Platz verdienen.

Der nächste, welcher nach Franco über den Mensural-Gesang geschrieben zu haben scheint, ist Walter Odington, ein Benedictiner-Mönch von Evesham. Er lebte unter der Regierung Heinrichs III. ums Jahr 1240. Sein Werk von der Musik befindet sich zu Cambridge unter dem Titel: *De speculatione musices*, Lib. VI. Die Ueberschriften der sechs Bücher sind folgende:

52) Item nota, quod quotiescumque in organo puro plures figurae similiter in unisono evenerint, sola prima debet percuti, reliquae vero omnes in *floratura* teneantur.

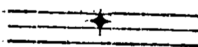
„*Prima pars* est de inaequalitate numerorum et eorum habitudine." Dieser Theil besteht aus zehn Kapiteln, worin von der Theilung der Scala, und von den harmonischen Verhältnissen gehandelt wird.

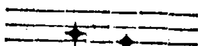
„*Secunda* de inaequalitate sonorum sub portione numerali et ratione concordantiarum." Enthält achtzehn Kapitel. Auch eine besondere Einleitung findet sich bey diesem Theil, worin die Consonanzen Symphonien genannt und folgende Fragen aufgeworfen werden: In qua proportione sint ditonus et semiditonus et an sint Symphoniae? An diapason cum diatessaron sit Symphonia? An diapente cum diapason sit Symphonia? etc.

„*Tertia* de compositione instrumentorum musicorum etc." Beschäftigt sich hauptsächlich mit der Canonik, oder mit musikalischen Rechnungen und Ausmessungen des Monochords und der Orgelpfeifen. Hier wird auch von drey Arten der Melodie, *de tribus generibus cantilenae* (wahrscheinlich im Sinn des Franco oder des Pseudo-Beda) geredet, und so viel nach dem Auszug aus diesem Theil zu urtheilen ist, muß Odigton auch mit den musikalischen Schriftstellern der Griechen, wenigstens mit ihren Lehren bekannt gewesen seyn.

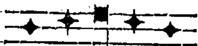
„*Quarta* de inaequalitate temporum in pedibus, quibus metra et rhythmi decurrunt." Die hier befindliche Lehre soll mehr auf Poesie als auf Musik angewendet seyn.

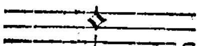
„*Quinta* de Harmonia simplici, i. e. de plano cantu." In achtzehn Kapiteln, von deren Inhalt Burney sagt, daß er sonderbar und ungewöhnlich sey (very curious and uncommon.) In einem der Kapitel *de signis vocum*, wird gesagt: in unsern Tagen (um 1240) werden die musikalischen Töne durch die sieben ersten Buchstaben des Alphabets, nehmlich durch große, kleine und doppelte angedeutet. Es war also ums Jahr 1240 noch wie bey Guido's Zeiten, oder zweyhundert Jahre früher. Hierauf redet er von den Notenfiguren und giebt eine Tabelle von der Gestalt und den Verhältnissen derselben. Diese Figuren und ihre Benennungen sind allerdings sonderbar, und dienen nicht bloß zur Andeutung des Steigens oder Fallens einzelner Töne, sondern zur Andeutung ganzer Intervallen und aus mehreren Tönen bestehender Sätze. Ich will sie hier verzeichnen, so wie sie Burney gegeben hat.

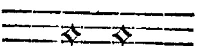
Punctum. 

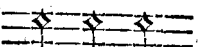
Bispunctum. 

Tripunctum. 

Virga Biconpunctis. 

Apostropha. 

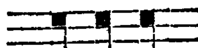
Bistropha. 

Tristropha. 

Virga. 

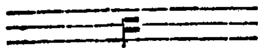
Bi-

Bivirgia. 

Trivergia. 

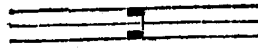
Virga Triconpunctis — condiatessaries — condiapentes etc.

Die folgenden Zeichen sollen zur Andeutung größerer Intervalle und zu ganzen kleinen Sätzen dienen:

1) Sinuosa. 

2) Flexa. 

3) Resupina. 

4) Pes. 

5) Pes flexus. 

6) Pes quassus. 

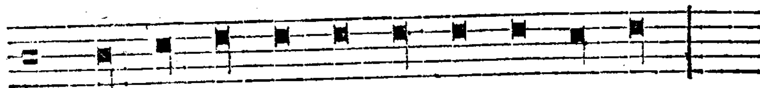
7) Pes sinuosus. 

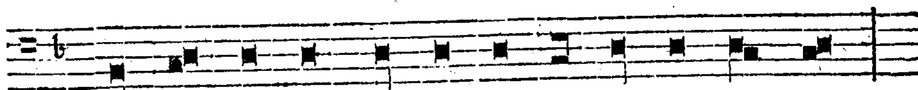
8) Pes resupinus. 

9) Pes gutturalis. 

10) Quilissimi. 

Am Ende dieses Theils werden verschiedene Arten des Kirchengesangs beschrieben, und Regeln zur Verfertigung derselben gegeben. Burney führt folgende zwey Proben von der Melodie des Odingston an:





und meint in den zusammen gezogenen Noten der letzten Melodie schon eine *Appoggiatura* zu finden, die eine Verzierung in der neuern Musik ist.

„*Sexta* et ultima de harmonia multiplici, i. e. de organo et ejus speciebus; nec non de compositione et figuratione.“ Einige Kapitel dieses Theils gehören eigentlich nur hierher, da hier hauptsächlich von der Mensural-Musik die Rede seyn soll. Diese handeln: de Longis, Brevibus et Semibrevibus; de Plicis; Quot modis Longa perfecta et imperfecta dicitur; de Pausis; de Ligaturis etc. **Burney** sagt von diesen Kapiteln, daß der Inhalt derselben sich sehr ausführlich und meistens in der Ordnung und in den Ausdrücken des **Franco** über die angegebenen Materien verbreite, und daß es höchst wahrscheinlich sey, **Odington** habe das Werk des **Franco** entweder selbst gesehen, oder die darin enthaltenen Lehren durch andere uns nun unbekannt gewordene musikalische Schriftsteller kennen gelernt. In einem dieser Kapitel soll eine Vergleichung des musikalischen Zeitmaßes mit den poetischen Füßen vorkommen, welches **Burney** für besser hält, als alles, was seit jener Zeit darüber geschrieben worden ist.[53]) Im letzten Kapitel dieses Theils erklärt **Odington**, daß er nichts von strengen Critikern befürchte, weil seine Absicht nicht gewesen sey, eigene Regeln vorzuschreiben, sondern nur die Vorschriften und Meinungen seiner Vorgänger zu sammeln. **Burney** hält ihn indessen doch für den ersten, der eine kürzere Note als die Semibrevis ist, erfunden, aber keine Figur für sie bestimmt habe. Eine Stelle aus dem ersten Kapitel dieses sechsten Theils soll dieß beweisen. Diese Stelle heißt: Ita Semibrevem *primò* divido in tres partes, quas *Minimas* voco, Figuras retinens Semibrevis, ne ab aliis Musicis videar discedere; verum cum Brevis, divisa in duas Semibreves, sequitur divisam in tres partes, ut in tres partes et duas divisiones pono — sic — quae *Minimae* seu volocissimae, et sic de aliis. Hierdurch würde die Erfindung der Note unter dem Namen Minima dem Geistlichen aus Novarra, und der erste Gebrauch derselben dem *Philippo de Vitriaco*, wovon im vorhergehenden §. schon geredet worden, völlig abgesprochen. Denn diese würde beynahe ein ganzes Jahrhundert später fallen. **Odington** hat indessen nur von den kleinsten Theilen der Semibrevis geredet, aber dadurch weder ein neues Maß, noch eine demselben entsprechende Figur erfunden.

§. 11.

Beynahe hundert Jahre nach dem **Odington** ist ein Commentar über das Werk des **Franco**: *de Musica mensurabili* geschrieben worden, welches sich ebenfalls unter den Handschriften einer Englischen Bibliothek gefunden hat. Der Verfasser dieses Commentars nennt sich *Robert de Handlo* und der Titel des Werks heißt: *Regulae cum Maximis magistri Franconis, cum additionibus aliorum Musicorum, compilatae a Roberto de Handlo.* Dieses Werk ist in einer Sammlung mehrerer musikalischer Mspte enthalten, die ursprünglich in der Cottonschen Bibliothek befindlich war. Nachher kam wenigstens der Commentar des **de Handlo** in die Hände des ehmaligen Doct. **Pepusch**, und zuletzt vielleicht die ganze Sammlung an Hrn. **West**, Präsident der königl. Societät der Wissenschaften zu London. Die Abschrift des Dr. **Pepusch** soll sich jetzt im Brittischen Museum befinden. Der Sammler der verschiedenen Tractate ist nicht bekannt, aber am Ende des ersten Tractats findet sich eine Stelle, woraus man wenigstens die Zeit ersehen kann, in welcher sie gemacht worden ist. „Finito libro (heißt es) reddatur gloria Christo. Expliciunt Regulae cum additionibus; finitae die Veneris proximo ante Pentecost, anno domini millesimo tricentesimo vicesimo sexto, et caetera,

53) — he compares musical *Times* to poetical Feet, in a more full, clear, and ingenious manner than has been done since by any other writer.

Amen." Von den Lebensumständen des de Handlo, ob sein Commentar vielleicht lange vorher geschrieben worden, ehe ihn der Unbekannte im Jahr 1326 in seine Sammlung aufnahm rc. ist durchaus nichts bekannt. Man weiß bloß von ihm, daß er zu seiner Zeit sehr berühmt war.

Der Commentar selbst ist in Dialogen abgefaßt. Die Personen, welche sich mit einander unterreden, sind Franco selbst und de Handlo nebst einigen anderen, die nur gelegentlich dazu kommen. Der Hauptgegenstand desselben ist die Kunst, die Dauer der Töne eines Tonstücks durch Zeichen anzudeuten. Er besteht aus dreyzehn Abtheilungen oder Rubriken, wie sie der Verfasser nennt, weil sie mit rothen Buchstaben geschrieben sind. Die Ueberschriften derselben sind folgende:

1) Von den Longis, Brevibus und Semibrevibus, und von der Art, sie zu theilen.

2) Von der Longa und Semilonga, von ihrem Werth und von der doppelten Longa. (Unter der Semilonga scheint eine Brevis verstanden werden zu müssen.)

3) Wie die Longa von der Semilonga und die Brevis von der Semibrevi zu unterscheiden ist; von den ihnen entsprechenden Pausen, und von der Gleichheit der Brevis und der Brevis altera.

4) Von den Semibrevibus und von deren Gleichheit und Ungleichheit, von der Theilung der Modorum und wie viele Modi angenommen werden müssen. (Unter dieser Rubrik werden folgende Personen genannt: Petrus *de Cruce* als ein Motetten-Componist; Petrus *le Visor* und Joannes *de Garlandia* als Theilnehmer am Gespräch.)

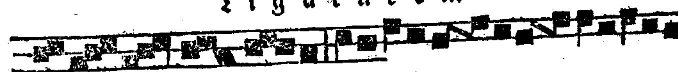
5) Von den Longis, deren Dauer die Dauer einer doppelten Longa überschreitet. (In dieser Rubrik geht de Handlo von seinem Autor ab, und schlägt eine Notenfigur vor, deren Werth nach der Größe derselben, und nach der Zahl der dabey angebrachten Quadraten bestimmt werden soll, z. B.



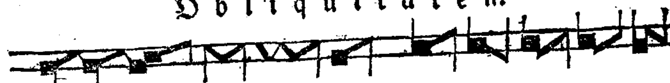
Die Figur mit drey Quadraten ist eine dreyfache Longa, mit vieren eine einfache und so fort. Diese Erfindung scheint aber von niemand angenommen worden zu seyn.)

6) Vom Anfang der Ligaturen, von den schiefen Ligaturen, und auf welche Art sie gefunden werden. (Ligatur wird hier als eine Masse von Figuren definirt, die entweder eine gerade oder eine schiefe Richtung haben. Es wird aber noch eine andere Ligatur angenommen, die hier den besondern Namen *Obliquity* führt, und als eine sehr enge Vereinigung oder Verbindung zweyer auf- oder absteigenden Noten in eine einzige erklärt wird. Von beyden Arten giebt de Handlo folgende Beyspiele:

Ligaturen.



Obliquitäten.



Einige von diesen Ligaturen und Obliquitäten sind cum, andere sine proprietate, und noch andere cum proprietate opposita, auf eben die Art, wie wir schon aus dem siebenten Kapitel des

Franco gesehen haben. Ferner wird gesagt, daß am Ende einer Obliquität nichts hinzu gesetzt werden darf, als eine *Plica*, worunter hier der perpendiculare Strich zu verstehen seyn wird, der auch beym Franco die Proprietät, Nichtproprietät und entgegen gesetzte Proprietät andeuten soll.

7) Von den Endigungen der Ligaturen. (Der Anfang und das Ende der Ligaturen und Obliquitäten zeigt die Art des Zeitmaßes an, ob es nehmlich ein tempus perfectum oder imperfectum seyn soll, welches nach unserer Art zu reden nichts andres heißt, als: ob eine Note in zwey oder in drey gleiche Theile getheilt werden soll.)

8) Ebenfalls von den Endigungen der Ligaturen.

9) Von der Verbindung der Semibreven und von den Figuren, womit sie gebunden werden können. (Hier wird eines *Admetus de Aureliana* erwähnt, der eben so wie die Sänger von Navernia (worunter Morley Navarre versteht) Minoratas und Minimas mit einander verbunden haben soll.)

10) Wie die *Plicae* in Ligaturen und Obliquitäten gemacht werden, und auf welche Art aus einer plicirten Longa eine gerade Longa (an erect long) wird.

11) Von dem Werth der Pliquen.

12) Von den Pausen. (Es werden hier sechserley Pausen angenommen: die erste von drey, die zweyte von zwey, und die dritte nur von einer Zeit. Die vierte hat zwey Drittheile und die fünfte ein Drittheil einer Zeit. Die sechste soll kein Maß haben, und wird eine unmeßbare Pause genannt. Sie ist eigentlich das, was beym Franco finis punctorum genannt würde, geht durch alle fünf Linien durch, und wird vornehmlich gebraucht, um anzudeuten, daß die vorletzte Note ausgehalten werden soll, sie mag eine Brevis oder Semibrevis seyn. Uebrigens ist bey dieser Rubrik weiter nichts zu bemerken, als daß das Gespräch zwischen Franco, einem Jacob de Navernia und dem schon erwähnten Johann de Garlandia geführt wird.)

13) Wie die *Modi* gebildet werden. (In der Mensural-Musik wird unter Modus stets ein Tonfuß verstanden, wie auch beym Franco schon bemerkt worden ist. De Handlo folgt seinem Autor genau, und nimmt ebenfalls nur fünf Modos an, wobey wir uns aber nicht aufhalten wollen. Bloß beym fünften Modo ist zu bemerken, daß de Handlo sagt, aus ihm entspringe eine große Menge von verschiedenen Arten der Gesänge, als: *Hockets*, *Rundelli*, *Balladea*, *Coreae*, *Cantusfracti*, *Estampetae*, und *Floriturae*. Von den Hockets und Florituris ist schon geredet worden; die Rundelli scheinen mit den Rodellis, und die Cantus fracti mit den Hockets oder Ochetis einerley zu seyn; was man aber unter *Balladea*, unter dem *Coreis* und *Estampetis* zu verstehen habe, ist schwer auszumachen, da weder Erklärungen noch Beyspiele von diesen Melodiengattungen vorhanden sind. Doch scheinen auf alle Fälle Tanzmelodien darunter verstanden werden zu müssen, wie sich aus den Benennungen, ob sie gleich verstümmelt sind, ergiebt. Noch wahrscheinlicher wird diese Vermuthung durch den Umstand, daß gerade in diesem fünften Modo, woraus jene Melodien entspringen sollen, die kleinsten, folglich die geschwindesten Notengattungen enthalten sind, und mit den übrigen am meisten vermischt werden.)

§. 12.

Die bisher gegebenen Auszüge aus den Werken des Franco, Odington und Robert de Handlo können dem Leser einen hinlänglichen Begriff von dem Zustand der Mensural-Musik bis ins dreyzehnte Jahrhundert geben. Wenn auch noch nicht alles, was diese ersten Schriftsteller über diese Materie gesagt haben, völlig deutlich gemacht werden kann, so muß man bedenken, daß ihre Lehr-

folgt nur erste Versuche waren, die wie alle erste Versuche unmöglich schon vollkommen seyn können. Die Uebersicht dieser ersten Lehrer des Mensural-Gesangs war selbst noch zu eingeschränkt, sie hatten keine andere als solche Vorgänger, deren Uebersicht noch eingeschränkter war, und ihre Begriffe von der Sache waren überhaupt noch zu dunkel, als daß sie sich selbst über den geringen Umfang, welche diese Wissenschaft in ihrem Zeitalter noch hatte, deutlich und faßlich genug hätten ausdrücken können, nicht zu gedenken, daß vieles durch Nachlässigkeit der Abschreiber verfälscht auf uns gekommen ist, was vielleicht ganz begreiflich seyn würde, wenn ihre Werke nicht durch Abschriften, sondern den Druck auf uns gekommen wären. Ich sage nur vielleicht; denn alle die dunkeln Begriffe, alle die Verwirrungen und unnöthigen Weitläuftigkeiten, welche in diesen frühen Zeiten in die Lehre vom Zeitmaß gebracht wurden, und woran Jahrhunderte lang nachher hat gearbeitet werden müssen, um ihrer wieder los zu werden, sind dem Gang der Natur gemäß. So wie der einzelne Mensch erst lange Zeit alles schlecht und stümperhaft macht, ehe er dahin kommen kann, etwas gut zu machen, so geht es auch dem ganzen Menschengeschlecht im Großen, so daß, wenn die ersten Versuche in der Mensural-Musik aus diesem Gesichtspunkt betrachtet, und gleichsam als erste Schul-Exercitia angesehen werden, man eben keine Ursache haben wird, sich über die Unvollkommenheit derselben zu verwundern, oder zu erwarten, daß sie vollkommener hätten seyn sollen. Worin diese Unvollkommenheiten eigentlich bestehen, wird der Leser, welcher der neuern Musik nicht ganz unkundig ist, aus den Auszügen hinlänglich bemerkt haben, ohne daß es erst nöthig seyn wird, sie einzeln anzugehen. Ohne daher weitere Worte hierüber zu verlieren, soll nun erzählt werden, was ferner zur Vervollkommnung der Mensural-Musik geschehen ist.

§. 18.

Der nächste Schriftsteller über Mensural-Musik nach Franco, Odington und de Handlo, dessen Werk sich bis auf unsere Zeiten erhalten hat, ist Marchettus von Padua. Auch dieser muß das Werk des Franco recht gut gekannt haben, denn er erwähnt seiner mehrere Male, und stellt ihn an die Spitze derjenigen, welche über Mensural-Musik geschrieben haben: (Circa quod sciendum est, quod magister *Franco* et caeteri doctores musicae mensuratae sic diversificant ipsas proprietates. Dicunt enim etc.) Ich wollte, daß er auch die übrigen genannt hätte. Man wäre dadurch vielleicht in den Stand gesetzt worden, die nicht unbeträchtlichen Lücken auszufüllen, die sich zwischen Franco und seinen uns bekannt gewordenen Nachfolgern finden.

Die Zeit, in welcher Marchettus gelebt hat, fällt am wahrscheinlichsten ins Ende des dreyzehnten und in den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts. Nach der Unterschrift, welche sich bey einem seiner musikalischen Werke findet, welches in der Ambrosianischen Bibliothek zu Mayland aufbewahrt wird, hat er 1274 gelebt. Denn nach der Nachricht, welche Muratorius (*Antiquit. Italiae med. aevi*, Tom. III. pag. 876) von dieser Handschrift gegeben hat, heißt es am Ende derselben: „inchoatum Cesenae, perfectumque Veronae, anno MCCLXXIV." Da dieses Werk von der Musica plana handelt, so ist es wahrscheinlich die erste schriftstellerische Arbeit des Marchettus im musikalischen Fache gewesen, so wie man überhaupt daraus sehen kann, daß er in dieser Zeit noch keinen festen Aufenthalt hatte, sondern als ein noch junger Mann verschiedene Städte besuchte, um in irgend einer sein Glück zu machen. Er scheint daher von seiner Vaterstadt Padua zuerst nach Cesena, sodann nach Verona in der erwähnten Absicht gegangen zu seyn. Endlich ging er nach Neapel, und hat daselbst wahrscheinlich sein zweytes Werk de musica mensurata geschrieben, weil es dem König Robert zugeeignet ist, welcher zwischen den Jahren 1309 und 1344 zu Neapel regiert hat. Auf alle Fälle ist also Marchettus um mehr als ein Jahrhundert jünger als Franco.

Von seinen musikalischen Werken haben sich zwey bis auf unsere Zeiten erhalten, die beyde in der Gerbertschen Sammlung abgedruckt sind. Das erste führt den Titel: *Musica, seu Lucidarium in arte Musicae planae*, und besteht aus 16 verschiedenen Traktaten, deren jeder wieder in verschiedene Kapitel abgetheilt ist. Der Inhalt derselben gehört aber nicht hierher. Das zweyte hat der Verfasser *Pomerium in arte Musicae mensuratae* genannt, und ist eigentlich dasjenige, von welchem hier die Rede seyn kann. Obgleich **Marchettus** in diesem Werk den **Franco** häufig gebraucht hat, so findet sich doch auch vieles darin, was ihm als Eigenthum gehört, und worin er entweder von seinen Vorgängern abgewichen ist, oder die Lehren derselben erweitert hat. Ein Auszug daraus wird am besten zeigen können, ob die Lehre vom Mensural-Gesang durch ihn gewonnen habe, oder in ihrer alten Unvollkommenheit geblieben sey.

In der Vaticanischen Handschrift, nach welcher **Gerbert** das Werk hat abdrucken lassen, befindet sich am Anfang eine Analysis desselben. Hierauf folgt die Zueignung an **Robert**, König von Jerusalem und Sicilien. Sodann folgt *Tractatus* I. *Libr.* I. mit folgenden Ueberschriften: 1) De caudis et proprietatibus, quando non faciunt in musica mensurata. (Der Verf. will hier recht wissenschaftlich zu Werke gehen „ut igitur via scientifica in hoc opere praesenti procedamus etc." und zuerst die gewöhnlichen Meinungen einiger, sodann die Widerlegung derselben aus einigen Alten, und zuletzt seine Beweise anführen. Wir wollen hier nur einen Punkt ausheben, um dem Leser zu zeigen, auf wie mancherley seltsame Einfälle man in den frühern Jahrhunderten gekommen ist, um die Lehre vom musikalischen Zeitmaß recht deutlich zu machen. Man hatte die allgemeine Meinung, der Strich oder Schwanz einer Note sey stets ein Zeichen der Länge, wenn er sich auf der rechten Seite befinde und abwärts gehe; befinde sich aber dieser Schwanz auf der linken Seite einer Note ebenfalls abwärts, so müsse sie mit einer folgenden verbunden werden und sey ein Zeichen der Kürze. Andere haben die Meinung gehabt, daß die Länge oder Kürze einer solchen geschwänzten Note von der Anzahl der Linien und Spatien abhänge, welche sie umfasse. Nach dieser Lehre hat eine viereckige Note ▬ bloß ein Tempus; wird ihr aber ein Strich durch das nächste Spatium angehängt, so erhält sie zwey Tempora u. s. w. Es ist allerdings nicht zu läugnen, daß durch dieses Mittel schon allein vielerley Notengattungen entstehen können, allein die verschiedene Länge dieser Striche dürfte nicht so leicht zu übersehen seyn, als die verschiedenen Figuren der ganzen Noten. Was **Marchettus** über diese Sache ferner sagt, klingt zwar sehr philosophisch, ist es aber nicht.) 2) De caudis et proprietatibus, quid faciunt in musica mensurata. (Hier wird näher bestimmt, wozu die Notenschwänze dienen. Hier werden auch Mag. **Franco** et caeteri doctores musicae mensuratae als Zeugen angeführt, und gesagt, daß nach ihrer Lehre 1) eine jede auf der rechten Seite geschwänzte Note: eine Longa sey, sie mag nun einzeln oder in einer Ligatur vorkommen, wenn nur der Strich unterwärts geht. 2) jede auf der linken Seite unterwärts geschwänzte Note: eine Brevis, und dieß auch in allen absteigenden Ligaturen. Ist aber dieser Strich aufwärts und auf der linken Seite: so wird die Note eine Semibrevis. Dieß haben nun zwar (fährt **Marchettus** sehr gelehrt fort) diese Doctores musicae mensuratae gesagt, aber ich finde nicht, daß sie es irgendwo bewiesen haben. **Marchettus** hätte bedenken sollen, daß sich solche Sachen gar nicht beweisen lassen, weil sie willkührlich sind, und bloß von der Uebereinkunft mehrerer abhängen. Seine Beweise würden sodann besser ausgefallen seyn. Er beweist nehmlich so: So wie die rechte Seite am Menschen vollkommner ist, als die linke, weil die rechte das enthält, was den Menschen ernährt, und immer vollkommner macht, nehmlich das Blut; so ist auch eine auf der rechten Seite geschwänzte Note vollkommener,

als wenn sie auf der linken geschwänzt ist. Deßwegen habe sich auch Christus in die rechte Seite stechen lassen, um sein ganzes Blut für das menschliche Geschlecht zu vergießen.)

Tractatus II. De Pausis. 1) Quid pausae sint in cantu. 2) Quomodo scribi et signari debeant pausae secundum antiquos. (Ist Franco's Lehre, der, wie man hier sieht, unter die Alten gerechnet wird.) 3) Quomodo confirmatio et dicta Antiquorum scribi et signari debeant in cantu modernorum. (Hier macht Marchettus eine wahre Verbesserung, die sich auch bis auf unsere Zeiten erhalten hat. Franco hatte nehmlich vorgeschlagen, daß die Semibrevis major in den Pausen zwey Theile, die minor aber nur den dritten Theil eines Spatii einnehmen sollte. Marchettus macht die gerechte Einwendung, daß eine so kleine Abtheilung betrüglich und es besser sey, diese Pausen nur überhaupt entweder unter oder über der Linie, z. B. ▬▬▬▬ hängen oder stehen zu lassen.) 4) De Punctello. 5) Quae fuit necessitas, quod talis punctellus in scripta musica mensuraretur. 6) Quomodo de ipso post proprietates et pausas sit tractandum. 7) Quid ipse punctellus faciat in musica mensurata. (Unter allen diesen Ueberschriften sind nur bekannte Dinge enthalten.) 8) Sequitur de quodam signo, quod a vulgo falsa musica nominatur. 9) Quae fuit necessitas, quod tale signum introduceretur in musica mensurata. 10) Quomodo tale signum debeat proprio nomine nominari. 11) Quomodo post punctellum et proprietates sit tractandum de isto signo. 12) Quomodo debet ipsum signum in musica signari. (Erst am Ende wird man gewahr, was für ein Zeichen der Verf. hier meint, welches vom mus. Volk musica falsa genannt wurde. Es ist kein anderes als das ♮, welches schon Guido kannte und gebrauchte. Es soll nicht mehr musica falsa, sondern musica colorata genannt werden. Dieß ist alles, was Marchettus hierbey lehrt.)

Der zweyte Theil des ersten Buchs handelt überhaupt: *de Essentialibus Musicae mensuratae*, nach folgenden Ueberschriften: 1) De Tempore. 2) Quid sit tempus musicum. 3) Quomodo ipsum tempus est distinguibile in musica. 4) Reprobatur quorumdam opinio tam circa definitionem temporis, quam circa distinctionem ejusdem. 5) De ipso tempore, quomodo applicabile est ad notas secundum se solum. 6) De dubitatione quorumdam circa notam duorum temporum quae dicitur altera brevis. 7) De absolutione praedicti dubii, et de modo formandi notas. (Die Zweifel, welche gegen die Nothwendigkeit der zweyten Brevis (Brevis altera) von einigen gemacht wurden, sollen hier gehoben werden. Man sieht hieraus sowohl, als aus mehreren andern Stellen dieses Werks, daß es immer einige Menschen gegeben hat, die gegen die sonderbare Einrichtung, daß eine und eben dieselbe Notenfigur mehr oder weniger gelten sollte, je nachdem sie in Verbindung mit andern Figuren stand, etwas einzuwenden hatten. Aber es wurde meistens tauben Ohren geprediget. Die Anhänglichkeit an das, was man einmal auf eine gewisse Weise erlernt hatte, war in jenen Zeiten eben so wie in den neuern ein starkes Hinderniß aller möglichen Verbesserungen. Marchettus philosophirt daher wie ein neuer Aristoteles, um seine liebe Brevem alteram bey Ehren und Ansehen zu erhalten.) 8) In quo situ ac loco notae debeant figurari, quae diversis temporibus mensurantur. (Es ist hier noch immer hauptsächlich von der Brevi altera die Rede. Das Argument, welches hier Marchettus gebraucht, um dieser Note auf der zweyten Stelle ihre doppelte Geltung zu erhalten, ist folgendes: „Niemand kann zwey begreifen, wenn er nicht erst eins begriffen hat, weil zwey nichts anderes als zwey Einheiten sind. So wie nun in der Musik niemand zwey Noten begreifen kann, er habe denn erst eine begriffen, so kann auch niemand zwey Tempora begreifen, ohne erst ein Tempus begriffen zu haben. Der Ordnung der Natur gemäß folgt also hieraus, daß die Brevis recta zuerst, die altera aber zuletzt gesetzt werden müsse." Man sieht überhaupt aus dieser Einrichtung, daß die ersten Erfinder derselben gute Rechenmeister gewesen seyn müssen, denn sie sind mit der Zusammensetzung ähnlicher Noten fast eben so umgegangen, wie mit der Zusammensetzung ähnli-

cher Zahlen, und haben die erste, oder eine einzelne ihrer Geltung nach für eine Einheit, die zweyte gleichsam als einen Zehner ꝛc. nur nach anderen Verhältnissen, betrachtet. Man kann zwar nicht mit Gewißheit behaupten, daß die Berechnung des Notenwerths einen solchen Ursprung genommen habe, es ist aber sehr wahrscheinlich, und wird es immer mehr, wenn man den Marchettus über diese Dinge raisonniren hört.) 9) Cum qua proprietate debeat figurari altera brevis. (Das Zeichen ihrer Proprietät ist, daß sie hinter einer Brevi recta steht.) 10) De tempore, quomodo applicabile est ad ipsas notas secundum divisionem ipsius in partes suas. 11) Quomodo ipsum tempus dividatur in suas primarias divisiones. (Es kann nicht in mehrere und nicht in weniger als zwey und drey Theile getheilt werden.) 12) Demonstratio essentiarum notarum, quae ex talibus divisionibus figurantur. (Bloß die Semibrevis entsteht hieraus.) 13) Quomodo talis notae ad invicem se habent, de sola semibrevi. (Eine einzelne Semibrevis kann im Gesang nicht fortkommen, sondern es müssen ihrer stets zwey seyn. Sodann wird mit der zweyten der Geltung nach verfahren, wie mit der Brevi altera verfahren wurde.) 14) De tribus brevibus in prima divisione temporis. 15) De secunda divisione in sex semibreves. (Ist alles Franconische Lehre, nur weitläuftiger erklärt.) 16) Vtrum de quatuor caudari possunt duae. 17) Vtrum de quatuor possunt caudari tres. 18) De quinque semibrevibus, quae et quot possunt caudari? (Die geschwänzten Semibreves sind eine Neuerung des Marchettus; die dadurch entstandene Note ⬦ oder † wurde nachher Minima genannt. Ihrer gehen zwölf auf ein Tempus perfectum. 19) Quomodo supradictae semibreves propriis nominibus nominentur. (Marchettus nimmt hier dreyerley Semibreves an, nehmlich majorem, minorem und minimam. Franco wußte nur von den beyden ersten. Aus der letzten, nehmlich aus der Semibrevi minima ist nachher eine eigene Notengattung geworden, die unabhängig von der Semibrevi minima, die kleinste von allen, genannt wurde.[54]) 20) Quomodo Semibreves pertineant ad secundam divisionem temporis. 21) De quatuor semibrevibus in novenaria divisione. 22) De nominibus ipsarum semibrevium. (Sind Wiederholungen.) Explicit primus liber de accidentibus et essentialibus musicae mensuratae.

Incipit secundus de tempore imperfecto. 1) Quid sit tempus imperfectum musice loquendo. (Völlig Franconisch, nur weitläuftiger.) 2) Quomodo tempus perfectum et imperfectum essentialiter opponuntur? 3) Per quantum deficit tempus imperfectum a perfecto? (Das Tempus imperfectum ist um ein Drittheil geringer als das tempus perfectum.) 4) De applicatione imperfecti temporis ad notas, scilicet ipsius totalitatem et multiplicationem. (Figur der Noten, Punkte, Striche an den Noten ꝛc. alles ist in beyden Temporibus einerley.)[55])

Tractatus de Applicatione ipsius temporis imperfecti, sed in se solum ad notas via partialitatis et divisionis. *Cap.* 1. In quot principales partes ipsum tempus imperfectum dividatur. De binaria divisione temporis imperfecti uno modo sumta. De secundaria divisione temporis imperfecti. De distantia et differentia cantandi de tempore imperfecto inter Gallicos et Italicos, et qui rationabilius cantant. (Hier giebt Marchettus ein Beyspiel seiner Unpartheylichkeit. Die Italiener rechneten nehmlich die Perfection stets der zweyten Note zu, und nennten sie vollkommener, weil sie eine Endigungsnote ist. Die Franzosen thaten das Gegentheil, gaben zwar zu, daß das obige im Tem-

54) Vnde sciendum, quod semibrevium quaedam debent dici majores, quaedam minores, et quaedam minimae.

55) — et eodem modo nota trium temporum et duorum et unius reperitur, loquendo de tempore imperfecto sicut de perfecto, et eodem modo etiam figurantur, et accidentia omnia quoad pausas et caudas et puncta, et ad omnia alia accidentia ita se habent in cantu temporis imperfecti sicut et perfecti.

Tempore perfecto gegründet sey, im imperfecto aber nicht, und sagen, die Finalnote sey, eben weil sie Endigungsnote ist, stets unvollkommener. Wer von beyden singt nun richtiger? Die Franzosen, sagt Marchettus.) De nominibus et proprietatibus semibrevium de tempore imperfecto, modo Gallico et Italico. (Sind Vergleichungen der Verschiedenheit, wie die Franzosen und Italiener die Semibreves berechnen, von der Zusammensetzung zweyer bis zu zwölf.)

Incipit liber tertius de musica mensurata, et de his, quae tractantur in ea, in quantum in eis surgat diversimoda Harmonia. 1) De Discantu, quid sit. „Discantus secundum Magistrum *Franconem* est diversorum cantuum consonantia, in qua illi diversi cantus per voces, longas, breves et semibreves proportionabiliter adaequantur, et in scripto per diversas figuras proportionari ad invicem designantur." (Ist nur kurz, und enthält lauter Franconische Begriffe von dieser Materie.)

De modo ligandi notas ad invicem, sive de Ligaturis, ex quo consurgit ipse discantus. *Cap. 1.* De definitione Ligaturae, et distinctione ipsius. De notis, quae possunt ligari ad invicem, et quomodo, (Hier ist überall Franco der Anführer.) De Plicis et Ligaturis. (Das nöthige hieraus ist schon im Auszug aus Franco, im Kapitel mit eben dieser Ueberschrift beygebracht worden.) De errore circa ligaturam, et primo in universali. (Dieser Irrthum besteht darin, daß einige auch Noten auf einer und eben derselben Linie, oder in einem einzigen Spatio ligiren wollen, welches nach der Lehre des Franco und Marchettus nicht angeht.) Reprobatio cujusdam in speciali. De modis, quid sint. De distinctione modorum. Ad quid sit inventus modus. (Sind die fünf modi oder Tonfüße des Franco.) De subtractione modorum perfectorum, propter quam constituuntur modi imperfecti. (Die Imperfection entsteht, heißt es hier, wenn von der Perfection etwas abgenommen, oder der numerus ternarius in den numerum binarium verwandelt wird. Um dieses überall mit Sicherheit thun zu können, schlägt Marchettus vor, den modum perfectum durch ein + und den modum imperfectum durch ein b über der Note anzudeuten, so bald vermischte Notengattungen gebraucht werden. Im Fall aber alle Noten eines Gesangs entweder perfectionirt oder imperfectionirt werden sollen, will er sie mit verschiedenen Farben geschrieben haben.[56]) Dieser letztere Vorschlag scheint von den Zeitverwandten des Marchettus angenommen worden, und einige Zeit im Gebrauch geblieben zu seyn, wenigstens erzählt Morley, ein alter Englischer Schriftsteller über Musik, daß man sich in alten Zeiten sowohl gefüllter als offener Noten in schwarzer und rother Farbe bedient habe.[57]) Die übrigen Hülfsmittel zur Erkenntniß der Perfection und Imperfection, welche Marchettus außer den schon erwähnten noch vorschlägt, scheinen gar nicht in Umlauf gekommen zu seyn. Sie brauchen daher auch nicht näher beschrieben zu werden.)

Zuletzt sagt Marchettus noch einmal, was er schon in einer vorgesetzten Epistel gesagt hatte, daß er sich bey der Ausarbeitung dieses Werks der Hülfe eines Bruders aus dem Predigerorden mit Namen Siphans oder Siphante von Ferrara bedient habe, sowohl in Rücksicht auf die Anordnung der Theile, als in Rücksicht auf die Gründe, womit seine Lehren unterstützt sind.

§. 14.

Johann de Muris ist nun der Zeitfolge nach der nächste, welcher nicht nur als Schriftsteller über die Mensural-Musik, sondern sogar als erster Erfinder derselben berühmt worden ist. Bros=

56) — et hoc est proprius, quod tales cantus diversis coloribus figurantur.

57) There were in old time foure manners of pricking, (writing of music) one all blacke, which they tearmed blacke Full, another which we use now, which they called blacke void: the third all red, which they called red Full, the fourth red, as ours is blacke, which they called redde Void. Introduction to practical Music, annotations on the first part.

sard (*Diction. de Mus.* p. 73.) nennt ihn Docteur de Paris und Inventeur (vers l'an 1330 au 1333) des Figures des Nottes de la Musique, und *Rousseau* (Diction de Mus.) setzt hinzu, daß er auch Canonicus zu Paris gewesen sey. Nach Mersenne (*Harmonie universelle*, Livr. I. des Consonances, pag. 84.) war er Cantor an der lieben Frauen-Kirche daselbst. Sowohl über das Vaterland des Joh. de Muris, als über die Zeit, in welcher er gelebt hat, sind die Meinungen getheilt. In *Balei* Centur. XI. de scriptoribus Britanniae und in Gesners *Biblioth. univers.* wird er für einen Engländer gehalten. Am letztern Orte heißt es: „Joannes de Muris Anglus, ut fertur, bonarum artium magister, scripsit de Musica practica tractatum, in quem epitomen scripsit Prosdocimus Patavinus.“ In *Fabricii* Biblioth. med. et infim. Latinit. Lib. IX. wird bemerkt, daß ihn auch du Cange nach dem Zeugnisse des *Pitseus* für einen Engländer gehalten habe. Das Zeugniß des Pitseus ist aber nicht angeführt; daher auch Fabricius hinzu setzt: Vellem locum addidisset. Der Pat. Martini führt in dem am ersten Band seiner Geschichte der Musik befindlichen Verzeichniß musikalischer Schriftsteller auch ein Werk von de Muris an, nach dessen Titel er aus der Normandie gebürtig war. Dieser Titel heißt: M. Joann. de Muris, *de Normandia*, alias *Parisiensis*, Practica mensurabilis cantus, cum expositione Prosdocimi de Beldemandis, Pataviens. Die Handschrift soll von 1404 seyn. Diese verschiedenen Nachrichten lassen sich indessen leicht vereinigen. Wenn de Muris in der Normandie geboren ist, so konnte er in so fern für einen Engländer gehalten werden, als die Normandie, welche jetzt zu Frankreich gehört, noch im vierzehnten Jahrhundert, nehmlich bis auf den zu Bretigny bey Chartres im Jahr 1360 geschlossenen Frieden, ganz unter Englischer Bothmäßigkeit stand. Daß er auch *Parisiensis* genannt wird, rührt ohne Zweifel bloß von seinem Aufenthalt zu Paris her, gegen welchen nichts erinnert werden kann, weil die unwidersprechlichsten Zeugnisse dafür vorhanden sind. Das Vaterland des Johann de Muris wäre also entschieden.

Die verschiedenen Angaben der Zeit, in welcher er gelebt haben soll, werden sich ebenfalls leicht vereinigen lassen, wenn wir ältere Zeugnisse dabey zu Hülfe nehmen, und bey den neuern nicht vergessen, wie leicht eine Zahl verdruckt oder verschrieben werden kann. Trithemius berichtet in seinem Werke *de scriptoribus ecclesiasticis* cap. 580. daß um 1330 in Paris ein berühmter Astronom mit Namen *Joannes de Ligneriis* gelebt habe, der ein genauer Freund vom Joh. de Muris war, und mit ihm und einigen andern gemeinschaftlich in den mathematischen Wissenschaften arbeitete.[58]) Wenn nun die Angabe des Trithemius aus keinem Grund bezweifelt werden kann, so folgt, daß die Angabe des Kircher (*Musurgia* lib. VII, cap. 1.), Bononcini (*Musico prattico*, Part. I. cap. 12. pag. 36), Tevo (*Musico testore*, P. II. cap. 7. pag. 49.), und *Bourdelot* (Hist. de la Mus. et de ses effets, T. I. pag. 16.), welche 1220. 1353. und gar 1553. als die Zeit annehmen, in welcher de Muris gelebt habe, falsch oder verdruckt seyn müssen. Daß also die erste Hälfte des vierzehnten Jahrhunders die Zeit sey, in welcher de Muris geblüht habe, scheint gewiß zu seyn, und wird auch durch ein, auf der Pariser Bibliothek befindliches Mspt. bestätigt, worin es am Ende heißt: „Explicit musica speculativa secundum Boetium per Magistrum Joannem de Muris abbreviata. Parisiis in Sorbona anno Dni 1323.“ Man sieht hieraus, daß de Muris wahrscheinlich nur anfänglich Cantor an der Kirche unserer lieben Frauen gewesen, nachher aber seiner philosophischen und mathematischen Kenntnisse wegen weiter befördert und endlich Lehrer an der Sorbonne geworden ist.

58) — ubi hujusce facultatis cooperatores et conscios habuit, viros mathematicae scientiae doctissimos, Joannem de Saxonia, *Joannem de Muris*, et Bernardum, philosphos et Astronomos insignes, qui et ipsi varia opuscula conscripserunt.

§. 15.

Von seinen Werken musikalischen und andern Inhalts werden noch viele in Europäischen Bibliotheken aufbewahrt. Die vollständigste Sammlung derselben findet sich aber unter den Manuscripten der Bodleyischen und der Bibliothek des Brittischen Museums. Tanner giebt in seiner Bibliotheca Britannica Hibernica, pag. 537. folgende Nachricht davon:

Muris (Joannes de) sive *Murus* natione Anglus, philosophus, mathematicus et musicus insignis. Scripsit, *Ex Stellarum positionibus prophetiam.* Lib. I. „Infra annum certe mundi.“ *Arithmeticam speculativam.* Lib. I. MS. Oxon. in Bibl. publ. Impress. Mogunt. . . . *Tractatum Musicum.* Lib. I. „Quoniam Musica est de Sono relato ad Numeros.“ MS. Bodl. NE. F. 10 11. *Artem componendi* (metiendi) *fistulas Organorum* secundum Guidonem. Lib. I. „Cognita consonantia in Chordis.“ Ibid. *Sufficientiam Musicae Organicae editam* (ita habet MS.) *a Mag. Joanne de Muris, Musico sapientissimo, et totius orbis subtilissimo experto.* Pr. „Princeps Philosophorum Aristoteles.“ Ibid. *Compositionem Consonantiarum in symbolis secundum Boëtium.* Pr. „Omne Instrumentum Musicae.“ Ibid. *Canones super Tabulas Alphonsinas.* Pr. „Quia secundum Philosophum Physicorum.“ 4to. MS. Bodl. Digby 168. f. 132. *Collectionem Prophetiarum de Rebus Anglicis*, per Joh. de Muris. MS. Cotton. Vespas. E VII. 8. In MS. Bodl. Digby 190. fol. 72. Exstat *Prologus in opus, cui titulus:* Tractatus Canonum minutiarum Philosophicarum et Vulgarium, quem composuit Mag. Johannes de Muris, *Normannus* A. MCCCXXI. a quo eodem anno (verba sunt autoris) *Notitia Artis Musicae* proferendae et figurandae tam mensurabilis quam planae, quantum ad omnem modum possibilem discantandi: non solum per integra sed usque ad minutissimas fractiones: *Cognitioque circuli quadraturae* perfectissime demonstratae: expositioque tabularum *Alphonsi* regis Castelliae: et *Genealogiae Astronomiae* nobis claruit“ etc. *Canones de ecclipsibus.* Pr. „In oppositione habenda aliud.“ MS. Bodl. Digby 97. ubi habetur haec nota. „Hos Canones disposuit Johannes de Muris *Parisiis* in an. MCCCXXXIX. in Domo Scolarium de Sorbona.“ *De Conjunctione Saturni et Jovis*, A. MCCCXLV. Pr. „Tres Principes ex Militia.“ MS. Bodl. Digby 176. Bal. XI. 74. Pits. App. p. 872. sq.

Von den hier angezeigten musikalischen Schriften des de Muris sind nicht nur die meisten in der Gerbertschen Sammlung abgedruckt, sondern auch noch einige, welche sich im Tanner nicht angezeigt finden. Die wenigsten derselben gehören zwar hierher, weil ihr Inhalt nicht die Mensural-Musik, sondern andere Theile dieser Wissenschaft betrifft. Um der Vollständigkeit willen sollen indessen wenigstens die Titel aller angegeben, aber nur aus den zur Mensural-Musik gehörigen Auszüge geliefert werden.

1) Das erste Werk führt den Titel: *Magistri Joannis de Muris Summa musicae.* In 25 Kapiteln, deren Inhalt sämmtlich die ersten Elemente der Musik in Rücksicht auf den Choralgesang betrifft. Im vorletzten Kapitel wird von der Polyphonie gehandelt, welche in die Diaphonie, Triphonie und Tetraphonie, das heißt, in den zwey- drey und vierstimmigen Gesang abgetheilt wird. Die Diaphonie ist zweyerley, nehmlich basilica und organica. Die Diaphonia basilica entsteht dann, wenn einer eine Note ununterbrochen hält, die gleichsam der Grund eines andern Gesangs ist, der andere aber eine Melodie dazu singt, die in der Quinte oder Octave anfängt, bald auf- bald absteigt, doch so, daß sie am Ende mit dem Grundton des andern

auf eine gewisse Weise consonirt.[59]) Die Diaphonia organica wird so gemacht, daß wenn einer aufsteigt, der andere absteigt, und so umgekehrt, am Ende aber kommen sie meistens entweder im Einklang, in der Quinte oder in der Octave zusammen.[60]) Die Triphonie und Tetraphonie sind völlig von ähnlicher Art, nur stärker besetzt oder in den verschiedenen Stimmen verdoppelt. Also noch immer nichts andres, als ein leyermäßiger Gesang, in der Diaphonie von folgender Art:



in der Triphonie und Tetraphonie mit Octaven und Quinten vermehrt.

De Muris hat bey jedem Kapitel dieses Werks seine Meinung zweymal gesagt, einmal in Prosa, das andere Mal in Versen. Die zu diesem Kapitel gehörigen Verse verdienen der sonderbaren Materie wegen, und als eine Probe der Reimkunst eines so alten Musiklehrers hier einen Platz. Sie heißen:

Est cantus simplex, qui per praedicta notatur,
Nec duplici, triplici, nec quadruplici sociatur.
Si modus est unus, simplex de voce vocatur,
Qui propter plures cantantes non variatur:
Estque quia duplex, non quod duo sint hoc more canentes.
Imo duplex modus est, quem servant arte fruentes.
Pars tenet una notam, pars altera concinit apte,
Et placet hoc auri multa dulcedine captae:
Vel canit utraque pars discors concorsque sodali.
Organicum genus hoc dicas modulamine tali.
Inde triplex cantus triplici modulamine crescit,
Non quia tres cantant numero majore tumescit,
Vel pars prima notam reticet, binaeque sequentes
Conveniunt varie, sed primae convenientes.
Vel canit organice prior, et cantum triplicando,
Non differt, nisi per claves, cantumque gravando.
Est pro quadruplici cantus modulamine quartus.
Nec praemissorum quisquam fit in ordine tantus.

59) Dyaphonia est modus canendi duobus modis, et dividitur in basilicam et organicam. Basilica est (modus) canendi duobus modis melodiam, ita quod unus teneat continue notam unam, quae est quasi basis cantus alterius concinentis; alter vero socius cantum incipit vel in diapente, vel in diapason, quandoque ascendens, quandoque descendens, ita quod in pausa concordet aliquo modo cum eo, qui basin observat.

60) — ita quod unus ascendat, reliquus vero descendat, et e contra; pausando tamen conveniunt maxime vel in eodem, vel in diapente, vel in diapason. Dicitur autem organica ab organo, quod est instrumentum canendi, quia in tali specie cantus multum laborat.

Attamen in triplici magis est cautela canoris,
Dum canit organice pars quaeque, magisque laboris.
Pars prior in gravibus canit, altera cum diapente,
Tertia, quarta duplex diapason addit neque lente.
Tertia respondet primae, sed quarta sequenti,
Talia non cantet, nisi cantans mente libenti.
Et pausent pariter, pariter finire notati.
Et nos hunc librum sumus hic finire parati.

2) *Ejusdem Tractatus de Musica*, oder: *Joan. de Muris Musica speculativa.* Handelt von den Intervallen, von der Abtheilung des Monochords etc.

3) *Eadem Musica theorica Joan. de Muris auctior.* Die Erweiterung rührt von einem *Conrado* Norico, einem Magister auf der leipziger Universität her, welcher erst ins Ende des funfzehnten oder in den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts gehört. Die Uebersicht dieser erweiterten Ausgabe heißt: *Joannis de Muris musica speculativa a Conrado Norico artium liberalium academiae Lipsiensis Magistro ordinata atque correcta, quae multis temporibus fuit obnubilata, summo labore et diligentia.* Erstreckt sich übrigens bloß auf Tonverhältnisse.

4) *Joannis de Muris de numeris; qui musicas retinent consonantias secundum Ptolemaeum de Parisiis.* Mag wohl von eben der Hand seyn, als das vorhergehende Werk. In diesem kleinen Werkchen werden zwey musikalische Schriftsteller, unter dem Namen Hugo und Bartholomäus angeführt, aber ohne alle nähere Nachricht. Unter dem Hugo ist wahrscheinlich der Hugo von Reutlingen zu verstehen, welcher 1333 ein Werk über den Gregorianischen Kirchengesang geschrieben hat.

5) *Tractatus de Proportionibus.*

6) *Secundus Liber. Sequitur, quid Magister Johannes de Muris dicat de practica Musica, seu de mensurabili.* Dieß ist eigentlich das Hauptwerk, dessen Inhalt völlig hierher gehört.

Zuerst wird etwas von der Nothwendigkeit des musikalischen Zeitmaßes gesagt. Der Ton wird durch Bewegung erzeugt, die nicht anders als in der Zeit geschehen kann. Die Zeit ist unzertrennlich mit der Bewegung verbunden; daher muß auch der Ton nothwendig durch die Zeit gemessen werden. Tempus ist demnach überhaupt ein Maß der Bewegung; hier aber das Maß eines Tones mit einer ununterbrochenen Bewegung. 61)

Hierauf folgen die ersten Unterschiede dieses Zeitmaßes, nehmlich größere und kleinere, vollkommene und unvollkommene etc. in eben der Art, wie sie schon von den Vorgängern des de Muris gelehrt worden sind. Der Grund, aus welchem im Zeitmaß der numerus ternarius am vollkommensten seyn soll, ist hier noch eben derselbe, den man ursprünglich dafür annahm; nehmlich weil der Ternarius für ein Bild der Dreyeinigkeit gehalten wird. De Muris geht aber noch weiter als seine Vorgänger, und sucht die größere Vollkommenheit dieser Zahl auch aus den Gestirnen, den Elementen, aus der Zeit selbst, aus lebendigen Geschöpfen, mit Einem Worte, aus der ganzen Natur zu beweisen. Die ganze Musik (fährt er fort), vorzüglich die Mensural-Musik, ist in der Perfection gegründet, und begreift Klang und Zahl in sich. Diejenige Zahl aber, welche die Musiker für die vollkommenste halten, ist der Ternarius. Die Musik nimmt daher von dieser Zahl ihren Anfang, die,

61) — Vox generatur cum motu, cum sit de genere successivorum. Tempus inseparabiliter inserit motum. Igitur vocem necessario oportet tempore mensurari. Est autem tempus mensura motus. Sed hic tempus est mensura vocis prolatae, cum motu continuo.

wenn sie in sich selbst multiplicirt wird, die Zahl 9 giebt. Innerhalb dieser Zahl 9 sind alle übrigen enthalten, so daß, wenn man über sie hinaus will, man stets wieder zur Einheit zurückkehrt; folglich ist der Novenarius in der Musik diejenige Zahl, welche man nicht überschreiten kann ꝛc. So viel hiervon, bloß um zu zeigen, auf welche Art de Muris räsonnirt.

De protactione figurarum wird zunächst gehandelt. Hier wird von der Erfindung bequemer Zeichen geredet; de Muris hat also die vor ihm gebräuchlichen noch nicht für bequem genug gehalten. Zur Bezeichnung aller zur Mensural-Musik gehörigen Dinge nimmt er neun Unterschiede in den Zeichen an, wahrscheinlich wiederum, weil diese Zahl aus der vollkommenen Zahl 3 entspringt. Die neun Zeichen oder Verschiedenheiten sind: geradewinklige, gleichseitige, geschwänzte Noten, der Punkt, die Lage (nehmlich die Stelle im Liniensystem), die linke und rechte Stellung und die auf- oder abwärts gekehrte Richtung der Figuren.[62])

Nun nimmt de Muris vier Grade an, nach welchen die Verschiedenheiten der Notenzeichen classificirt werden. In den ersten Grad gehören die Noten, in so fern sie gleich oder ungleichseitig sind; in den zweyten die geschwänzten oder ungeschwänzten; in den dritten die gerad- oder stumpfwinkligen, und in den vierten die stumpfwinkligen geschwänzten oder ungeschwänzten.[63])

Nach dem darauf folgenden Kapitel de nominibus figurarum gehört die dreyfache, doppelte und einfache Longa in den ersten Grad; in den zweyten die Longa perfecta, imperfecta und die Brevis; in den dritten die Brevis perfecta, imperfecta und die Semibrevis minor; in den vierten die Semibrevis perfecta, imperfecta und minima. Diese fünf Noten haben beym de Muris eben die Form, welche sie schon beym Marchettus von Padua hatten, nehmlich:

Maxima.

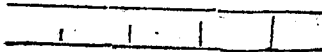
Longa.

Brevi.

Semibrevis.

Minima.

Die fünf modos oder Tonfüße hat de Muris ebenfalls mit seinen Vorgängern gemein, in der Lehre von den Pausen folgt er aber bloß dem Franco, hat also die Verbesserung, welche Marchettus gemacht hat, indem er die Theilung eines Spatii in drey Theile für zu trüglich hielt, und es demnach nur in zwey Theile theilte, entweder nicht gekannt, oder nicht annehmen wollen. Er geht hierin sogar noch weiter als Franco, und will das Spatium in vier Theile abtheilen, nehmlich so:



62) Hujus autem formae distinctiones novem sunt: rectangulum, aequilaterum, caudatum, punctus, situs, dextrum, sinistrum, sursum, deorsum, prout sequenti videbitur in figura. Die hierzu gehörigen Figuren sind im Gerbertschen Abdruck weggelassen, kommen aber bey einem der folgenden Kapitel vor.

63) Differentiae primi gradus aequilaterum, inaequilaterum. Differentiae secundi caudatum, incaudatum. Differentiae tertii rectiangulum, obtusiangulum. Differentia quarti obtusiangulum caudatum, obtusiangulum incaudatum.

wodurch die Sicherheit in der Uebersicht der Pausen nothwendig noch mehr erschweret, und wohl gar unmöglich gemacht wird.

Aus allem, was de Muris bisher gesagt hat, werden nun zum Beschluß wiederum neun Schlüsse gezogen, welche den Gebrauch und Werth der Noten in der Mensural-Musik näher bestimmen sollen. Es sind neun Regeln, über deren Inhalt die Meinungen der Musikgelehrten aus dem Zeitalter des de Muris getheilt waren. Hier sind sie:

1. Quod longa possit imperfici per brevem.
2. Quod brevis possit imperfici per semibrevem.
3. Quod semibrevis possit imperfici per minimam.
4. Quod longa possit imperfici per semibrevem.
5. Quod brevis possit imperfici per minimam.
6. Quod minima non possit imperfici.
7. Quod altera brevis possit imperfici per semibrevem.
8. Quod semibrevis altera possit imperfici per minimam.
9. Quod tempus possit dividi per quotlibet partes aequales.

Diese neun Regeln werden nun weitläuftiger erklärt. Zum Beschluß macht de Muris noch folgende kurze Betrachtung: „Unter diesen neun Regeln sind noch viele andere und speciellere begriffen, die man durch Uebung leicht entdecken wird. Wenn aber unter demjenigen, was bisher gesagt worden, etwas befindlich seyn sollte, welches mit der Wahrheit nicht bestehen könnte, so bitte ich die ehrwürdigen Musiker, die ich von meiner ersten Jugend an geliebt habe, es zu verbessern und gütig zu ertragen. Denn in dem Kopf eines einzigen Menschen, er müßte denn einen englischen Verstand haben, kann unmöglich die Erkenntniß aller Wahrheiten beysammen seyn. Vielleicht wird es mir mit der Zeit eben so gehen, wie es den Alten ergangen ist, welche glaubten, die ganze Musik erschöpft zu haben. Meinungen und Veränderungen in den Wissenschaften machen einen beständigen Kreislauf, so wie er ihnen von dem Schöpfer vorgeschrieben ist."

7) *Item Joannis de Muris Quaestiones super partes musicae.* Ist mit dem vorhergehenden Werk meistens einerley Inhalts, in einigen Punkten aber erweitert, und in Fragen und Antworten abgefaßt.

Die Lehre von den Ligaturen ist hier ganz neu hinzu gekommen, und sehr einfach und deutlich vorgetragen. Es ist aber in den Auszügen aus Franco's Werk zur Genüge davon geredet worden.

Die Lehre *de discantu et Consonantiis*, womit dieser Tractat beschlossen wird, unterscheidet sich aber sehr von dem, was die Vorgänger des de Muris darüber gesagt haben, und was de Muris selbst in einem der vorhergehenden Werke unter der Ueberschrift: de Polyphonia darüber gesagt hat. Es werden nehmlich in diesem Abschnitt zuerst Regeln von der Verbindung und Fortschreitung der Consonanzen gegeben, die in der Folge beybehalten worden sind, und deren Beobachtung in der Reinigkeit der Harmonie immer weiter geführt hat. Da aber hier die Rede bloß von dem ist, was de Muris für die Mensural-Musik geleistet hat, so muß das Nähere von seinen Regeln der Harmonie bis auf einen andern Ort verspart werden.

8) *Incipit Ars Discantus data a Magistro Joanne de Muris abbreviando.* Handelt bloß von den Intervallen und ihren Verhältnissen, die Ueberschrift ist folglich dem Inhalte keinesweges angemessen.

Außer diesen in der Gerbertschen Sammlung abgedruckten Werken finden sich noch verschiedene unter anderen Titeln auf einigen Europäischen Bibliotheken, die ebenfalls dem de Muris zugeschrieben werden, worunter aber gewiß wenigstens einige mit den hier verzeichneten einerley seyn werden. So befindet sich in der Vaticanischen Bibliothek noch:

1) *Joannis de Muris Practica cantus mensurabilis*, mit dem Anfang: Quilibet in arte etc.
2) *Joannis de Muris Ars summaria Contrapuncti*, mit dem Anfang: Volentibus introduci etc.
3) *Joan. de Muris Theoremata musica versibus explicata.* Unter den Manuscripten der Königin von Schweden.
4) *Compendium Joan. de Muribus.* Ebenfalls unter den Mspten der Königin von Schweden. Hierin kommt die §. 7. schon angeführte Stelle vor, durch welche dem Franco die Erfindung der verschiedenen Notenfiguren zugesichert wird. Und in der Pariser Bibliothek:
5) *Speculum Musicae*, eines der weitläuftigsten und ausführlichsten Werke von de Muris, welches Gerbert zwar gekannt, aber seiner Weitläuftigkeit wegen nicht hat abdrucken lassen wollen.

Nr. 1. mit dem Anfang: Quilibet in arte etc. ist dasjenige Werk, was unter Nr. 7. mit dem Titel: Quaestiones super partes musicae etc. abgedruckt ist. In dem Mspt. zu Cambridge fängt es an: Quinque sunt partes prolationis, videlicet Maxima, Longa, Brevis, Semibrevis et minima. In einer Handschrift zu St. Blasien heißt es: Et est sciendum, quod partes prolationis sunt quinque, maxima etc. Im Manuscript sollen indessen auch die so genannten Taktzeichen: C ☾ O ⊙ schon vorkommen, von welchen man bey den Vorgängern des de Muris noch keine Spur findet. Der Punkt deutet in diesen Taktzeichen stets die Perfection an, so wie er bey einzelnen Noten ebenfalls den Werth von zwey Zeiten in drey verwandelt. Er wird deßwegen auch signum perfectionis genannt. Auch sollen in diesem Mspt. offene oder weiße Minimen vorkommen, z. B. [note] oder [note] und quer durchschnittene viereckige Noten, nehmlich: [note].

Mit Nr. 2. 3. und 4. läßt sich unter den abgedruckten Werken nichts ähnliches finden; man müßte sie daher durch etwas mehr als durch die bloßen Anfangsworte mit einander vergleichen können, wenn man entscheiden wollte, ob sie besondere Werke, oder nur mit andern Titeln versehen sind.

Nr. 5. befindet sich bloß auf der königl. Bibliothek zu Paris, und scheint nicht durch irgend eine Abschrift anderwärts verbreitet worden zu seyn. Das Original ist auf feines Pergament geschrieben und enthält 600 Folioseiten. Der Anfang desselben heißt: „*Libro tertio de philosophica consolatione Boetius volens reddere causam etc.*" Es ist in sieben Bücher abgetheilt. Das erste handelt in 76 Kapiteln von der Erfindung und Eintheilung der Musik; das zweyte in 123 Kapiteln von den musikalischen Intervallen; das dritte in 56 Kapiteln von den harmonischen Verhältnissen; das vierte in 51 Kapiteln von den Con- und Dissonanzen; das fünfte in 52 Kapiteln von den alten Tetrachorden, von der Eintheilung des Monochords und von den musikalischen Lehrsätzen des Boethius; das sechste von den Modis und von der Notation der Alten, von den Veränderungen, welche Guido mit dem System der Alten vorgenommen hat, und von den Kirchen-Tonarten in 113 Kapiteln; das siebente von der Mensural-Musik, vom Diskant (worin ein Kapitel *de ineptis Discantoribus* vorkommt), vom Zeitmaß, von den Modis oder Eintheilungen der Zeit, vom vollkommenen und unvollkommenen Zeitmaß, und endlich vom Unterschiede der alten und neuen Musik in 45 Kapiteln. Das Ganze enthält also 516 Kapitel. Die Schlußworte dieses Werks heissen: „*Exempli causa describere tibi volo, quorum figurae sunt inhoc ordine consequentes.*"

Explicit Tractatus Musicae, Magistri Johannis de Muris.

Aus

Aus diesem *Speculo musicae* hat uns Rousseau (*Dict. de Mus.* Artik. Discant.) einige Auszüge gegeben, die hier bemerkt zu werden verdienen. Die Definition, welche de Muris in diesem Werke vom Diskant giebt, lautet also; „Discantat, qui simul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex distinctis sonis sonus unus fiat, non unitate simplicitatis, sed dulcis concordisque mixtionis unione." Ueber die Sänger seiner Zeit ist er sehr aufgebracht, weil sie gar keinen Unterschied unter den verschiedenen Consonanzen machen, und sie ohne alle Auswahl gebrauchen, wie sie ihnen vorkommen. „Mit welcher Stirne, sagt er, wagen sie es, zu diskantisiren, oder den Diskant zu componiren, sie, die nichts von den Accorden verstehen, denen es nicht einmal einfällt, daß einige besser klingen könnten, als die andern, die weder wissen, welche man gebrauchen, noch welche man vermeiden muß, die die Stellen nicht kennen, wo sie zu brauchen sind, und überhaupt von allem dem nichts wissen, was zur Ausübung einer so weitläuftigen Kunst gehört? Treffen sie es, so geschieht es von Ungefähr; ihre Stimmen irren regellos um den Tenor herum. Sie mögen auch zusammen stimmen, so Gott will; ihre Töne sind doch dem Ungefähr überlassen, wie der Stein, welchen eine ungeschickte Hand nach dem Ziele werfen will, der unter hundertmalen kaum einmal dahin kommt." Hiermit begnügt sich de Muris noch nicht. Die Sänger oder Musiker seiner Zeit müssen es, wenn nicht noch ärger, doch wenigstens eben so arg mit der damals bestehenden Reinigkeit der Harmonie gemacht haben, als es die neuern Sänger und Musiker mit der Reinigkeit der unsrigen machen; denn sonst würde er gewiß nicht so hart mit ihnen gesprochen haben, als er in folgender Stelle thut: „Heu! proh dolor! His temporibus aliqui suum defectum inepto proverbio colorare moliuntur. Iste est, inquiunt, novus discantandi modus, novis scilicet uti consonantiis. Offendunt ii intellectum eorum qui tales defectus agnoscunt, offendunt sensum; nam inducere cum deberent delectationem, adducunt tristitiam: O incongruum proverbium! O mala coloratio, irrationabilis excusatio! O magnus abusus, magna ruditas, magna bestialitas, ut asinus sumatur pro homine, capra pro leone, ovis pro pisce, serpens pro salmone! Sic enim concordiae confunduntur cum discordiis, ut nullatenus una distinguatur ab alia. O si antiqui periti Musicae doctores tales audissent Discantatores, quid dixissent? Quid fecissent? Sic discantantem increparent, et dicerent: Non hunc discantum quo uteris de me sumis. Non tuum cantum unum et concordantem cum me facis. De quo te intromittis? Mihi non congruis, mihi adversarius, scandalum tu mihi es; o utinam taceres! Non concordas, sed deliras, et discordas." 64)

§. 16.

Aus allem, was bisher aus den gedruckten und ungedruckten Werken des de Muris angeführt worden ist, ergiebt sich unwidersprechlich, daß er in der Mensural-Musik nichts neues erfunden, son-

64) „Aber ach! in diesen unseren Zeiten wollen einige „ihre Ungeschicklichkeit mit leeren Reden bemänteln. „Dieß ist, (sagen sie) die neue Methode zu diskantisiren, dieß sind neue Consonanzen. Sie beleidigen damit Verstand und Ohr der Kenner, und anstatt des „Vergnügens, welches sie machen sollten, verbreiten „sie Mißvergnügen und Ekel. O alberne Rede! Schlechte „Bemäntelung! Dumme Entschuldigung! Abscheulicher „Mißbrauch! O grobe und viehische Unwissenheit! Einen Esel für einen Menschen, eine Ziege für einen Löwen, ein Schaf für einen Fisch und eine Schlange für „einen Lachs zu halten! Denn eben so werfen sie Consonanzen und Dissonanzen so unter einander, daß man sie „auf keine Weise von einander unterscheiden kann. O, „wenn die alten guten Meister der Musik solche Diskantoren hören sollten, was würden sie sagen? was würden sie machen? Sie würden sie ausschelten und sagen: „Diese Harmonie, deren du dich bedienst, hast du nicht „von mir. Dein Gesang stimmt mit dem meinigen nicht „überein. Worein mischest du dich? Du stehest mir „nicht an, du bist mir zuwider, und ein wahres Skandal für mich. O, hättest du doch geschwiegen! Dieß „ist nicht Wohlklang, sondern Unsinn und Mißklang."

dern nur das gelehrt hat, was seine Vorgänger, insbesondere Franco schon erfunden hatten. Wie kommt es nun, daß er dessen ungeachtet Jahrhunderte hindurch für den ersten und eigentlichen Erfinder der verschiedenen Notenfiguren gehalten worden ist? — Daß er, nach dem Geiste seiner Zeiten ein gelehrter Mann war, und ausgebreitetere musikalische Kenntnisse besaß, als vielleicht irgend einer seiner Zeitverwandten, kann wohl nicht verneint werden; daß er durch deutlichere Darstellung und Erläuterung der schon vorhandenen Erfindungen den Gebrauch und die bessere Anwendung derselben erleichtert und verbreitet habe, ist wenigstens wahrscheinlich; wenn nun vielleicht zu gleicher Zeit die Schriften des Franco und Marchettus von Padua schon in Vergessenheit gekommen waren, wie es wohl in einem Zeitalter geschehen konnte, in welchem die Verbreitung gelehrter Werke sehr schwer war, in welchem sie nicht, wie es in neuern Zeiten durch die Erfindung der Buchdruckerkunst möglich geworden ist, in tausend und mehrere Hände zugleich kommen konnten, so war und blieb de Muris allerdings der nächste, auf dessen erneuerte Lehre vom musikalischen Zeitmaß aller Augen sehen mußten. Da ferner die nächsten Schriftsteller nach de Muris ihre auf sie gekommene Nachrichten noch nicht kritisch zu behandeln wußten, und unter solchen Umständen eine bloße Sage leicht für eine ausgemachte Wahrheit genommen wurde, so konnte eben so leicht eine solche Sache auf spätere Jahrhunderte fortgepflanzt und so lange für eine Wahrheit gehalten werden, bis die im Staub begrabenen Werke der wahren Erfinder selbst wieder aufgefunden, und die Nachkommen dadurch in den Stand gesetzt wurden, aus den Quellen selbst zu entscheiden, was wahr oder falsch sey.

Wenn indessen Johann de Muris auch nicht Erfinder der Mensural-Musik, und in dieser Rücksicht bisher auf Kosten eines andern berühmt gewesen ist, so gebührt ihm dennoch mit großem Recht der Ruhm eines Verbesserers und wahren Beförderers der Musik von einer andern Seite, nehmlich von der Seite des harmonischen Gebrauchs der musikalischen Intervallen. Hierin hat er sich um seine Nachkommen sehr verdient gemacht, wie wir in der Folge näher sehen werden, und vielleicht ist auch sein Ruhm hauptsächlich durch dieses Verdienst gegründet, und nur von unkritischen Schriftstellern mit einem andern, mit welchem es ohnehin sehr genau zusammen hängt, verwechselt worden.

§. 17.

So wie Franco einen Erklärer an dem Marchettus gefunden hatte, so fand auch de Muris (der in Rücksicht auf Mensural-Gesang genau genommen selbst nichts andres als ein Erklärer, wenigstens Nachfolger des Franco war) wiederum einen solchen Erklärer an dem Prosdocimus de Beldemandis aus Padua. Den Nachrichten zu Folge, welche Mazzuchelli [65]) von ihm unter dem Namen *Beldomando* giebt, war er aus einer vornehmen Familie, ein berühmter Mathematiker, Musiker, Philosoph und Astrolog, und Professor in der letztern Wissenschaft zu Padua. Seine Professur bekleidete er schon im Jahr 1422. mit einem Gehalt von 40 Dukaten.

Von seinen musikalischen Schriften giebt der gedachte Mazzuchelli folgendes Verzeichniß:

1) Practica cantus menfurabilis.
2) Contrapunctus.
3) Practica cantus menfurabilis ad modum Italicorum.
4) Mufica plana.
5) Modus dividendi Monochordum.
6) Mufica fpeculativa.

65) Gli Scrittori d'Italia etc. Vol. II. P. II.

und fügt hinzu, daß sie sämmtlich zur Zeit des *Tomasini* (der sie in seiner Biblioth. Patav. MSS. pag. 28. verzeichnet hat), also noch in der Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts, zu Padua handschriftlich aufbewahrt worden sind. In diesen Schriften soll er den Marchettus von Padua sehr häufig bestritten haben, wie Scardeoni (*de antiquit. Patav.* pag. 262.) erzählt.[66]

Der Pater Martini in Bologna hat die meisten der eben verzeichneten Schriften des Beldomando selbst besessen und giebt uns die Titel derselben etwas bestimmter als Mazzuchelli in dem Indice degli Autori, welchen er dem ersten Band seiner Storia della Musica angehängt hat. Nach diesem Verzeichniß haben sie folgende Ueberschriften:

1) Compend. Tract. Practice Cantus mensurabilis. MS. 1410.
2) Opusculum contra theoricam partem sive Speculativ. Lucidarii Marchetti Patavini. MS. 1410.
3) Cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum MS. 1412.
4) Tract. plane musice in gratiam Mag. Antonii de Pontevico Brixian. MS. 1412.
5) De Contrapuncto. MS. 1412.

Vom Inhalt der ersten und dritten dieser Schriften, der eigentlich nur hierher gehört, haben uns diejenigen neuern Schriftsteller, welche sie selbst gesehen oder besessen haben, so wenig gesagt, daß wir unsern Lesern nun ebenfalls nicht sagen können, was Beldomando etwa in der Mensural-Musik geleistet haben mag, ob er es bey dem, was sein Autor gethan, bewenden lassen, oder ob er diese Lehre erweitert und mit neuen Erfindungen bereichert hat.

§. 18.

Die bisher angeführten musikalischen Schriftsteller sind unstreitig die Häupter von der Lehre des Mensural-Gesangs, und was nach ihnen in dieser Sache geschah, wurde alles auf ihren Grund gebauet. Man findet in den alten Schriftstellern noch mancherley Namen von Personen, die ebenfalls zur Erweiterung dieser Lehre beygetragen haben sollen; wir wissen aber zu wenig bestimmtes von ihnen, als daß viel von ihnen gesagt werden könnte. Doch verdienen wenigstens noch einige bemerkt zu werden. Von Philipp de Vitriaco ist schon eine Stelle in der 19ten Note angeführt worden, worin er zwar nicht als Erfinder der Minima, aber doch als der erste angegeben wird, welcher in seinen Compositionen Gebrauch von ihr gemacht hat. Außerdem soll er auch selbst ein Werk über den Contrapunkt (Ars Contrapuncti, secundum *Philippum de Vitriaco*) geschrieben haben, welches in der Vaticanischen Bibliothek befindlich ist. Als Componist muß er ebenfalls berühmt gewesen seyn, denn er wird besonders von Englischen musikalischen Schriftstellern seiner Motetten wegen sehr gerühmt, von welchen Morley sagt: sie seyen einige Zeit hindurch für die besten von allen gehalten, und am häufigsten in den Kirchen gesungen worden.[67] William Cornish, aus dem Ende des funfzehnten Jahrhunderts, unter der Regierung Heinrichs VII. von England, nennt ihn in seiner Parabel zwischen Wahrheit und Unterricht nebst andern großen Tonkünstlern, deren Andenken damals noch nicht erloschen war. Er sagt:

And the first principal, whose name was Tuballe,
Guido, Boice, John de Muris, Vitryaco, and them all.

66) Si diletto principalmente di Musica, e molte opere scrisse intorno ad essa, nelle quali sovente impugnò Marchetto da Padova.

67) „They were for some time of all others best esteemed and most used in the church."

Die Zeit aber, in welcher er gelebt hat, kann nicht genau angegeben werden.

Aelter als der vorhergehende scheint *John of Tewkesbury*, ein Mönch zu Oxford, zu seyn, von welchem in der Bodleyischen Bibliothek ein musikalisches Werk unter dem Titel: *Quatuor principalia artis musicae* aufbewahrt wird, worin auch ein besonderes Kapitel über das Zeitmaß vorkommt. Dieß Kapitel hat die Ueberschrift: *de figuris inventis a Francone, et de inventione minime.* Das Werk ist im Jahr 1388 geschrieben.

In der Practica musicae des **Franchinus Gafor** vom Jahr 1496, die eine der ältesten gedruckten musikalischen Schriften ist, werden im zweyten Buch noch verschiedene Namen genannt, von welchen zum Theil gar keine Nachrichten bekannt sind. Unter andern kommt der Name **Anselmus** oft vor, der aus Parma gewesen ist, und deßwegen vom **Gafor** gewöhnlich *Anselmus Parmensis* genannt wird. Daß er ein Werk über Musik geschrieben, und sich darin auch auf die Mensural-Musik eingelassen hat, ist gar nicht zu bezweifeln, denn **Gafor** giebt mehrere Stellen daraus an, und setzt ihn dem **Franco**, **de Muris** und einem **Philiphus de Caserta** an die Seite, von welchem letztern man eben so wenig Nachrichten als vom **Anselmus** von Parma findet. Daß aber **Philippus** (denn so muß es heißen) **de Caserta** ein Werk de diversis figuris geschrieben habe, welches zu Ferrara handschriftlich aufbewahrt wurde, und ins funfzehnte Jahrhundert gehört, berichtet **Gerber** im Tonkünstler-Lexicon, ohne jedoch eine Quelle anzugeben.

Prosdocimus de Beldonando und **Tinctor** waren dem **Franchinus** ebenfalls bekannt, und konnten ihm am besten bekannt seyn, weil er theils (wenigstens mit dem **Tinctor**) mit ihnen zugleich, theils nur kurze Zeit nach ihnen lebte.

Indessen hat von allen denen, welche vor dem **Franchinus** gelebt haben, und von deren Schriften etwas auf unsere Zeiten gekommen ist, keiner mehr als fünf Notengattungen angenommen, nehmlich von der Maxima bis zur Minima. Selbst **Tinctor**, der mit dem **Franchinus** einige Jahre zu Neapel im freundschaftlichen Umgange gelebt zu haben scheint, nimmt ihrer noch nicht mehrere an. Die in seinem *Diffinitorio Terminorum Musicae* befindlichen Erklärungen beweisen dieß deutlich. In diesem ersten und ältesten musikalischen Wörterbuche, welches im Jahr 1473 also nur 23 Jahre früher als das Werk des **Franchinus** gedruckt seyn soll, werden diese fünf Notengattungen auf folgende Art erklärt:

Maxima est nota in modo majori perfecto valoris trium longarum, et in imperfecto duarum.

Longa est nota in modo minori perfecto valoris trium brevium, in imperfecto duarum.

Brevis est nota in tempore perfecto valoris trium semibrevium, et in imperfecto duarum.

Semibrevis est nota in prolatione majori valoris trium minimarum et in minori duarum.

Minima est valoris individui.

Eine kleinere Notengattung, als die *Minima* ist, gab es also ums Jahr 1473 noch nicht. Wie geht es nun zu, daß ungefähr 20 Jahre später diejenige Note, welche **Tinctor** als untheilbar und als die kleinste erklärt, beym **Franchinus** schon mehrere Unterabtheilungen bekommt, und daß sogar **Tinctor** selbst als derjenige mit angeführt wird, welcher solche kleinere Theilungen vorgeschlagen habe? Wahrscheinlich hat **Anselmus** von Parma und **Philippus de Caserta** hierzu beyzutragen, und **Tinctor** wird in seinen spätern Jahren mit ihnen eingestimmt haben. Denn daß die kleinern Notengattungen außer der Minima noch nicht allgemein angenommen waren, als **Franchinus** sein Werk herausgab, scheint daraus zu erhellen, daß man sie von den allgemein angenommenen sorgfältig unterschied, und nur diese wesentliche Figuren nante. Daher hat das dritte Kapitel des zweyten Buchs im Werk des **Franchinus**, welches von den ersten und ältesten fünf Notengattungen handelt, die

Ueberschrift: de consideratione quinque essentialium figurarum, das darauf folgende vierte aber: de diminutioribus figuris.

§. 19.

Um jedoch genauer zu bestimmen, was sowohl **Tinctor** als **Franchinus** (die zwey letzten wichtigen musikalischen Schriftsteller aus dieser Periode) zur Erweiterung oder Berichtigung der Lehre vom musikalischen Zeitmaß beygetragen haben, soll nun von beyden einzeln geredet, und das hierher gehörige aus ihren Schriften beygebracht werden. Zuerst vom **Tinctor**.

Johann Tinctor war Ober-Kapellan und Cantor des Königs Ferdinand von Neapel, würde nachher Doctor beyder Rechte und Canonicus zu Niville in Brabant. Nach *Swertii* Athen. Belg. war er aus Niville gebürtig, und gehört ins Ende oder in die zweyte Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts. Mehrere Nachrichten von ihm sind nirgends anzutreffen. Was *La Borde* (Essai sur la Mus. ancienne et moderne, Tom. III. p. 370.) von ihm sagt, daß er einer der ersten Stifter einer Musikschule zu Neapel gewesen sey, ist wohl unrichtig, weil die besten und vollständigsten litterär-Historiker Italiens davon schweigen, es auch überhaupt bekannt ist, daß **Ludw. Sforza**, Herzog von Mayland, der erste in ganz Italien war, der eine solche Schule gestiftet hat, wie wir in der Folge näher sehen werden.

Daß aber **Joh. Tinctor** ein guter und vorzüglicher Musikgelehrter seines Zeitalters war, ergiebt sich theils aus seinen Schriften, in so weit sie uns bekannt worden sind, theils aus den Zeugnissen und Citaten anderer Schriftsteller, die nach ihm gelebt und von seinen Schriften Kenntniß gehabt haben. Martini scheint alle seine Werke besessen zu haben, und giebt in dem Indice degli Autori am Ende des ersten Bandes seiner Storia etc. folgendes Verzeichniß davon:

1) Tractatus Musices.
2) Explanatio manus.
3) De Tonorum natura ac proprietate.
4) De notis ac pausis.
5) De regulis, valore, imperfectione et alteratione notarum.
6) De arte Contrapuncti.
7) Diffinitorium musicae.
8) Proportionale musices.

Von der Zeit, in welcher sie geschrieben worden, sagt er aber nichts. *Swertius* (Athen. Belg.) sagt, das Werk de arte Contrapuncti habe aus drey Büchern bestanden. Das vierte, fünfte und siebente Werk gehört eigentlich nur hierher, von welchen wir aber nur das letzte genau kennen und beurtheilen können, weil es gedruckt auf unsere Zeiten gekommen ist, anstatt daß die andern sämmtlich bloß handschriftlich aufbewahrt worden sind. Wahrscheinlich ist das fünfte Werk dasjenige, welches **Franchinus** vorzüglich gekannt und gebraucht hat. Es ist daher auch zu vermuthen, daß es später geschrieben seyn muß, als das Diffinitorium etc. weil der Inhalt desselben in Rücksicht auf die Zahl der Notengattungen (nach den Citaten des **Franchinus** zu urtheilen) schon weiter geht als im Diffinitorio. Da uns kein anderes Werk vom **Tinctor** bekannt ist, als das Diffinitorium, so wollen wir hier die darin enthaltenen zur Mensural-Musik gehörigen Artikel einschalten, damit der Leser sehen kann, wie weit man in der Zeit des **Tinctor** damit gekommen war. Die Erklärungen der fünf Notengattungen von ihm kennen wir schon.

Eine Note überhaupt ist ein Tonzeichen gewissen oder ungewissen Werthes. (Nota est signum vocis certi vel incerti valoris.) Die Pause hingegen ein Schweigezeichen, nach dem Werth derjenigen Note, welcher sie entgegen gesetzt wird. (Pausa est signum taciturnitatis, secundum quantitatem notae cui appropriatur fiendae.)

Die übrigen Erklärungen mögen ohne Uebersetzung hier stehen:

Modus est quantitas cantus ex certis longis maximam: aut brevibus longam respicientibus constituta. Est igitur duplex, scil. major et minor.

Modus major est quantitas cantus ex certis longis maximam respicientibus constituta: qui subdividitur. Nam alius est perfectus alius imperfectus.

Modus major perfectus est dum tres longae pro una maxima numerantur.

Modus major imperfectus est dum duae tantum longae pro una maxima numerantur.

Modus minor est quantitas cantus ex certis brevibus longam respicientibus constituta. Qui etiam subdividitur. Nam alius est modus minor perfectus: alius imperfectus.

Modus minor perfectus est dum tres breves pro una longa numerantur.

Modus minor imperfectus est dum duae tantummodo breves pro una longa numerantur.

Tempus est quantitas cantus ex certis semibrevibus brevem respicientibus constituta. Quod quidem duplex est, sc. perfectum et imperfectum.

Tempus perfectum est dum in aliquo cantu tres semibreves pro una brevi numerantur.

Tempus imperfectum est dum in aliquo cantu duae semibreves tantum pro una brevi numerantur.

Prolatio est quantitas cantus ex certis minimis semibrevem respicientibus constituta. Quae quidem duplex est, sc. major et minor.

Prolatio major est, dum in aliquo cantu tres minimae pro una semibrevi numerantur.

Prolatio minor est, dum in aliquo cantu duae tantum minimae pro una semibrevi numerantur.

Alteratio est proprii valoris alicujus notae duplicatio.

Augmentatio est ad aliquam notam dimidiae partis sui valoris proprii additio.

Proprietas est propria quaedam vocum producendarum qualitas.

Punctus est signum augmentationis aut divisionis aut perfectionis. Et hoc si alicui notae adjungatur. Si vero in circulo aut semicirculo a parte dextra ponatur: significat quae prolatio major est. Et si in semicirculo ab inferiori parte aperto ponatur: moram generaliter fiendum in illa nota supra quam constituitur, designat. Qui punctus organi vulgariter dicitur.

Circulus est signum quantitatis temporalis: qui aut perfectus aut imperfectus.

Circulus perfectus est signum temporis perfecti.

Circulus imperfectus est signum temporibus imperfecti: qui ab aliquibus semicirculus dicitur.

Mensura est adaequatio vocum quantum ad pronunciationem.

Color est identitas particularum in una et eadem parte cantus exsistentium quoad formam et valorem notarum et pausarum suarum.

Reductio est unius vel plurium notarum cum majoribus: quas imperficiunt aut cum sociis annumeratio.

Ligatura est unius notae ad aliam junctura.

Divisio est unius aut plurium notarum ab illa seu ab illis cum qua vel cum quibus regulariter est annumeranda vel sunt annumerandae separatio.

Es ist in der That merkwürdig, daß diese Kunstausdrücke aus der Mensural-Musik ganz in den hier angegebenen Bedeutungen fast bis ans Ende des siebenzehnten Jahrhunderts beybehalten worden sind, daß folglich beynahe zwey volle Jahrhunderte hindurch wenigstens keine wesentliche Veränderung in der Theorie des Mensural-Gesangs Statt gefunden hat. Denn der Zusatz einiger kleinern Notengattungen kann man noch keine wesentliche Veränderung nennen, so lange ihr Verhältniß gegen einander eben so berechnet wird, wie das Verhältniß der größern schon vorhandenen Notengattungen unter einander berechnet wurde. Andere Veränderungen, die nach Tinctors Zeiten noch bisweilen gemacht wurden, waren meistens zwecklose Neuerungen, die genau genommen mehr schadeten als nützten, und die Sache nur verwirrten und erschwerten. Man mußte daher stets wieder auf die Grundbegriffe zurückkommen, so wie sie hier von Tinctor angegeben sind, bis man endlich dahin kam, auch das noch zu verbessern, was bey ihm der erweiterten neuern Ausübung der Kunst nicht angemessen war. Daß aber dieser Tinctor ungemein helle und richtige Begriffe von allen zur Musik gehörigen Dingen hatte, in so weit sie bey dem Zustand der Kunst in seinem Zeitalter möglich waren, werden wir in der Folge noch mehr sehen, wenn von seinen Erklärungen der zur musikalischen Harmonie gehörigen Theile die Rede seyn wird.

§. 20.

Franchinus Gafor ist der letzte in diese Periode gehörige musikalische Schriftsteller, so wie der erste, dessen Werke, welche sich über alle Theile der musikalischen Wissenschaften verbreiten, sämmtlich durch den Druck auf die Nachwelt gekommen sind. Er wurde zu Lodi im Mayländischen am 14ten Januar 1451 geboren. Sein Vater war ein gemeiner Soldat, mit Namen Betino Gafurio, und seine Mutter hieß Catharina Fixaraga. Wenn Aeltern ihre Kinder recht glücklich zu machen wünschten, so wußten sie in jenen Zeiten kein besseres Mittel dazu, als sie Geistliche werden zu lassen. Auch Franchinus sollte auf diese Art glücklich gemacht werden, und es wurden die Anstalten dazu gemacht. Diese Bestimmung gab ihm die erste Gelegenheit, sich im Kirchengesang zu üben. Da er nun überhaupt eine sehr große Neigung zur Musik hatte, so studierte er sie mit besonderm Eifer, und bekam einen Carmelitermönch mit Namen Godendach zum Lehrmeister darin, welchen er nachher in seiner Practica musicae *Bonadies* genannt, und durch diese Uebersetzung gezeigt hat, daß Godendach ein geborner Deutscher gewesen seyn muß. Als Franchinus schon Priester war, ging er nach Mantua zu seinem Vater, welcher um diese Zeit bey Ludovico Gonzaga daselbst in Diensten stand. Zwey Jahre hindurch setzte er hier seine musikalischen Studien fort, ging hierauf nach Verona, und gab ebenfalls zwey Jahre hindurch Unterricht darin. Von Verona wurde er durch einen gewissen Prospero Adorno nach Genua gezogen, ging aber von da schon nach einem Jahre nach Neapel, wurde mit Johann Tinctor, Wilh. Garnerius, Bernh. Hycart und andern großen Tonkünstlern seiner Zeit bekannt, und hielt auf Veranlassung eines angesehenen Mannes mit Namen Phil. Bononius in dieser Stadt eine öffentliche Disputation über musikalische Sätze. Sowohl die Pest, welche hier während seines Aufenthalts ausbrach, als auch der Krieg, in welchen die Stadt mit den Türken verwickelt wurde, nöthigten ihn aber wieder nach seinem Geburtsort Lodi, und bald nachher nach Monticello im Cremonesischen zu gehen, wohin ihn der Bischoff Carlo Pallavicini eingeladen hatte. Hier gab er drey Jahre lang Unterricht in der Musik, ging aber nach Verlauf derselben nach Bergamo, wohin er mit einem ansehnlichen Gehalt berufen wurde. Endlich wurde er durch den Robertus Barni, Canonicus von Lodi und Vicarius des Erzbischoffs von Mayland, im Jahr 1484 als Capellmeister an der Cathedralkirche zu Mayland gerufen, und zugleich zum Professor der Musik an einer öffentlichen Musikschule daselbst ernannt, die der Herzog Ludov. Sforza er-

richtet hatte. Daß er schon vorher in Brescia Professor der Musik gewesen sey, wie **Oelrichs** (historische Nachricht von den akademischen Würden in der Musik, Seite 33.) meint, ist unstreitig ein Irrthum, so wie auch die Angabe in meiner **Literatur der Musik**, S. 80, daß er ein ähnliches öffentliches Amt zu Verona bekleidet habe. Zum letztern Irrthume haben die Worte seines Lebensbeschreibers **Pantal. Melegulus**: Veronam deinde profectus totidem annos cum publice docuisset etc. Anlaß gegeben. Daß aber hierunter kein öffentliches Amt, folglich auch kein Amtstitel zu verstehen sey, ergiebt sich daraus, daß ein jeder, der in der Musik Unterricht giebt, noch bis diesen Tag in Italien Professore di Musica genannt wird. Ganz anders aber scheint es mit der musikalischen Professur des **Franchinus** in Mayland beschaffen gewesen zu seyn. **Melegulus** giebt zwar ebenfalls keine bestimmte Nachricht davon; er sagt bloß: „cantoribus citra aemulationem praepositus fuerit," und: „quantum autem ibi docendo, legendo, et dictando musicam adjuverit, testatur universa civitas." Allein **Tiraboschi** (*Storia della Lettetatura Italiana*, Tom. VI. Lib. II. pag. 327.) führt Zeugnisse an, die es außer allem Zweifel setzen können, daß die musikalische Professur des **Franchinus** zu Mayland ein wirklich öffentliches musikalisches Lehramt war. Noch kein Fürst hatte daran gedacht (sagt **Tiraboschi**), eine öffentliche Musikschule zu stiften. **Ludov. Sforza**, Herzog zu Mayland war der erste, welcher das Beyspiel dazu gab, und **Franchinus Gafor** war bey dieser neuen Anstalt der erste öffentliche Professor in dieser Stadt.[68]) Den Beweis nimmt er aus einem Gedicht des **Giovanni Biffi**, eines Dichters jener Zeiten, worin es, nachdem überhaupt die von dem genannten Fürsten gestifteten Schulen vorher namhaft gemacht worden, heißt:

Deerat adhuc variis modulis, qui flectere voces
Sciret, et in cantus subdere verba sacros.
Quique artem docto cantandi promeret ore,
Vsus quo facilis surgeret arte nova.
Conductus pretio Pompeja Franchus ab urbe,
Qui legat has artes, et sacra verba canat.

Der Eifer des **Franchinus** für die musikalischen Wissenschaften muß sehr groß gewesen seyn, da er die alten Griechischen und Römischen Schriftsteller über Musik schon alle kennen lernen konnte, ohne daß ihm nur im mindesten etwas vorgearbeitet war, wodurch ihm die Kenntniß derselben hätte erleichtert werden können. Aus der Griechischen Litteratur der Musik war vor ihm bloß des *Cleonidae* Harmonicum introductorium, interprete Georgio Valla Placentino zu Venedig im Jahr 1447. gedruckt. Alles übrige lag noch handschriftlich in Bibliotheken verborgen und unter Staub begraben. **Franchinus** ließ sich durch solche Schwierigkeiten nicht abschrecken, sondern brachte es durch seinen anhaltenden Eifer endlich dahin, alles zu entdecken und kennen zu lernen, was von Griechen, Römern und Schriftstellern des Mittelalters über Musik vorhanden war. **Melegulus** sagt, er habe die Werke des **Aristides Quintilianus**, **Manuel Bryennius**, **Bacchii** senioris und des **Ptolemäus** auf seine eigene Kosten von verschiedenen Personen ins Lateinische übersetzen lassen.[69]) Man kann

68) Niun Principe aveva ancor pensato a fondare pubblica scuola di Musica. Lodovico Sforza Duca di Milano fu il primo a darne essempio, e Franchino Gafurio ne fu il primo pubblico Professore, in quella Città.

69) Praetereo veterum musicorum Graeca opera: Aristidae Quintiliani, Manuelis Briennii, Bacchei senis Introductorium et Ptolomei harmonicon, quae omnia ejus cura et impensa a diversis interpretibus in Latinum sunt conversa.

kann sich hieraus erklären, wie es zugeht, daß er, da er der Griechischen Sprache selbst nicht sehr kundig war, und die Griechischen Lehrsätze auf Treue und Glauben seiner Uebersetzer annehmen mußte, noch nicht den vollkommen sichern Gebrauch von ihnen machen konnte, als einige seiner Nachfolger, z. B. Salinas, Zarlino ꝛc. thaten, für die er die Bahn gebrochen hatte. Auf der einmal gebrochenen Bahn konnte man leicht weiter kommen, als Franchinus, der überall mit Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, gekommen war; es konnte dem Salinas beynahe hundert Jahre später leicht werden, Irrthümer in den Erklärungen des Franchinus zu finden, und zu sagen, daß man nichts sicheres aus seinen Werken lernen könne; aber daß es ihm an Urtheil gemangelt habe, ist ein zu harter Vorwurf, wenn man die Umstände bedenkt, unter welchen er gelebt und gearbeitet hat.[70]) Es müssen erst sichere Data erworben werden, ehe sie mit einander verglichen und richtig beurtheilt werden können. Wer noch mit dem besten Erwerb der Materialien so viel zu thun hat, wie Franchinus, kann unmöglich schon hinlängliche Sorgfalt auf die beste und zweckmäßigste Verarbeitung derselben wenden.

Der lateinischen Sprache war Franchinus kundiger als der Griechischen. Er war ihrer so kundig, daß er sogar Verse darin machen konnte, wie man aus einem Epigramm sehen kann, welches er auf den Spataro machte, der eines seiner Werke in einem nicht feinen Ton kritisirt hatte. Hier ist dieß Epigramm:

Qui gladios quondam corio vestibat et enses
  Pelleret ut vili sordidus arte famem,
Musicolas audet rabido nunc carpere morsu.
  Proh pudor! et nostro detrahit ingenio.
Phoebe diu tantumne scelus patieris inultum?
  Num saevus tanti criminis ultor eris?
Phoeb. Non impune feret; sed qualis Marsia victus
  Pelle tegat gladios perfidus ille sua.

Spataro war nehmlich, ehe er zur Musik überging, ein Degenscheidenmacher, auf welche Profession im Anfang des Epigramms angespielt wird.

Diese größere Kunde der lateinischen Sprache machte daher den Boethius zum Hauptautor Franchins in der alten Musik, weßwegen er von Zarlino mit Recht Commentatore di Boetio genannt wird.

§. 21.

Die Werke des Franchinus umfassen die sämmtlichen Theile der theoretischen und praktischen Musik, so weit es der Umfang der Kunst zu seiner Zeit gestattete. Er ist daher eigentlich derjenige musikalische Schriftsteller, mit welchem in der wissenschaftlichen Behandlung der Musik eine neue Epoche anhebt. Folgende Werke von ihm sind auf uns gekommen:

70) Valuit quidem hic vir ingenio, caruit tamen judicio: ex eo nihil certi, nihil firmi potest haberi. *Salinas* de Musica, Lib. IV. cap. 30. mit der Ueberschrift: de Franchino Gaforo, et de ipsius in libris de Harmonica instrumentali erroribus.

1) Theoricum opus harmonicae disciplinae. Neapolis, 1480. und Mayland, 1492. Das Werk ist in fünf Bücher abgetheilt, deren größter Theil ein Auszug aus dem Boethius, mit beygefügter Solmisations-Methode des Guido von Arezzo ist. Die Mayländische Ausgabe soll verbessert und vermehrt seyn.

2) Practica musicae. Impressa Mediolani 1496. Bresciae 1497. 1502. und Venet. 1512. In einigen neuern Ausgaben führt dieß Werk den Titel; Practicae utriusque cantus. Es besteht aus vier Büchern, deren erstes von den Anfangsgründen, das zweyte vom Zeitmaß, das dritte vom Contrapunkt, und das vierte von den musikalischen Verhältnissen handelt.

3) Angelicum et divinum opus Musicae materna lingua scriptum. Mediolani 1508. Der Inhalt dieses Werks betrifft meistens die musikalischen Lehrsätze des Boethius. Außerdem wird aber auch darin von der Guidonischen Veränderung der Scala, vom Gebrauch der Sylben, der Schlüssel, der Mutation, von den Kirchentönen und vom Contrapunkt gehandelt. Nur der Titel ist lateinisch, alles übrige Italiänisch.

4) Franchini Gafurii Laudensis Regii Musici publice profitentis: Delubrique Mediolanensis Phonasci: De Harmonia musicorum instrumentorum Opus. Impressum Mediolani per Gotardum Pontanum, Chalcographum, die XXVII. Novembr. 1518. Authoris praefecturae anno trigesimo quinto, Leone decimo Pontifice maximo: ac Christianissimo Francorum rege Francisco Duce Mediolani etc. fol. 100 Blätter. Handelt am ausführlichsten über die musikalischen Lehrsätze der Alten. Auf dem Titelblatt findet sich ein Holzschnitt, welcher den Gafor als Lehrer der Musik auf dem Katheder vorstellt, um welchen herum verschiedene Personen in einem Kreise als Zuhörer sitzen. Am Fußgestell des Katheders steht Franchinus. Aus seinem Munde gehen die Worte: Harmonia est discordia concors, und die Umschrift des Holzschnitts heißt: Franchinus Gafurius Laudens, tria de Musicis Volumina Theoricam ac Practicam et Harmoniam Instrumentorum accuratissime conscripsit. Außer den alten Schriftstellern, deren Sätze oder Zeugnisse angeführt werden, findet man auch folgende neuere genannt, die meistens kurz vor dem Franchinus oder mit ihm zugleich gelebt zu haben scheinen: 1) Guido. 2) Petrus Barotius, Bischoff zu Padua. 3) Leonardus aus Cremona. 4) Georgius Anselmus. Ist wahrscheinlich der nehmliche, welcher bisweilen in der Pract. mus. Anselmus Parmensis genannt wird. 5) Othbi, ein Engländer. 6) Bartholomäus Ramis, ein Spanier. 7) Philippus Bustus aus Mayland. 8) Leo Baptista Albertus. 9) Johannes Linerius. 10) Joannes Bononiensis, cognomento Spatiarius. 11) Laucinus Curtius, ein Dichter zu Gafors Zeit. Die meisten scheinen Mathematiker gewesen zu seyn.

5) Apologia Franchini Gafurii Musici adversus Joannem Spatarium et complices Musicos Bononienses. 1520. Dieser Streit betraf hauptsächlich den Werth und die Gattung verschiedener Zeichen des Mensural-Gesangs und die Verhältnisse der Consonanzen.

§. 22.

Von den bisher angeführten Werken des Franchinus gehört eigentlich nur das zweyte Buch aus der Practica Musicae, und das, was in der Apologie von den Zeichen des Mensural-Gesangs vorkommt, hierher. Ein Auszug wird es anschaulich machen, was und wie viel Franchinus in dieser Lehre geleistet hat. Das zweyte Buch aus der Practica mus. besteht aus funfzehn Kapiteln folgenden Inhalts:

1) Mensuram temporis in voce Poetae et Musici brevem et longam posuere. (Ist bloß die alte Lehre von zwey Zeiten, von welcher schon oft geredet worden ist. Diese Lehre wird hier auf die verschiedenen Metra angewendet, so wie sie die Griechen und Römer gebraucht haben.)

2) De variis antiquorum figuris et earum mensura. (Die Griechen bedienten sich zur Bezeichnung ihres Rhythmus folgender Zeichen:

— , bedeutete eine kurze Sylbe.

≃ , bedeutete die Länge von zwey Zeiten.

V , bedeutete drey Zeiten.

W , bedeutete vier, und

μ , fünf Zeiten.

Zur Andeutung der Arsis und Thesis wurde dem zweyten und dritten Zeichen ein Punkt beygefügt, z. B. ≃. und V. Von den eigentlichen Tonzeichen der Griechen zur Andeutung ihrer Intervallen wird hier nichts gesagt, weil sie in der neuern Musik nicht gebraucht werden.

Die neuern Tonkünstler bedienten sich zur Bezeichnung einer Zeit der Brevis ■. Die Longa mit dem Strich auf der rechten Seite, er mag auf- oder abwärts gehen, bedeutete zwey Zeiten, so: ■ oder ■. Dieser Strich wurde anfänglich so lang gemacht, daß er die Größe des Quadrats viermal in sich enthielt, z. B. ■. Aber einige fanden diese Länge unförmlich, und wollten, daß der Strich nur dreymal, so wie noch andere, daß er nur zweymal so lang als das Quadrat seyn sollte, nehmlich: ■ oder ■. Die Longa von drey Zeiten war so gestaltet, daß ein Drittheil der Figur offen blieb, nehmlich so: ■ oder ■. Die Longa von vier Zeiten war doppelt so groß als die von zwey Zeiten, nehmlich: ■, und wurde auch doppelte Longa genannt. Sollten mehrere solcher langer Noten in einer einzigen Figur enthalten seyn, so wurde entweder der Umfang derselben größer gemacht, z. B. für die dreyfache: ■ von sechs Zeiten, oder die Figur wurde mit so vielen Strichen versehen, als lange darin enthalten seyn sollten, z. B. ■. Andere machten diese Figuren auf folgende Art: ▭, oder wenn Kurze und Lange mit einander in einer einzigen Figur verbunden seyn sollten, so: ▭. Diese letztern Figuren waren aber zur Zeit des Franchinus schon außer Gebrauch gekommen; daher er von ihnen nichts weiter sagt, sondern zu den neuern übergeht.)

3) De consideratione quinque essentialium figurarum. (Eine Figur (heißt es hier) ist die Darstellung eines Tones (vocis rectae) oder eines Schweigens (vocis omissae). Das Schweigen ist eben sowohl ein Gegenstand des Zeitmaßes, als der Ton selbst. Die Zeichen des Schweigens werden Pausen genannt.

Die Brevis hat hier eben die Figur, welche sie im vorhergehenden Kapitel hatte, nur ist sie offen, z. B. ⊟, und wird ein Tempus genannt, weil sie nur ein Tempus oder eine Zeit in sich enthält. Die Longa ist ebenfalls offen, und hat den Strich zur rechten Seite: ⊟. Sie

wird auch die doppelte Brevis genannt, und einige wollten, daß ihr Strich das Quadrat viermal in sich begreifen sollte; aber die meisten musikalischen Schriftsteller sind der Meinung, daß man auf die Länge oder Kürze dieses Strichs keine Rücksicht zu nehmen habe. Ferner theilte man die Figur der Brevis auf folgende Art in zwey gleiche Theile: ⧄, fügte ein anderes Dreyeck bey, stellte es auf- oder abwärts auf die Spitze, und erhielt dadurch eine Figur, die die Hälfte einer Brevis galt, und Semibrevis genannt wurde; z. B. ◇. Dieser Semibrevi man in neueren Zeiten den Werth einer Zeit gegeben, welchen vormals die Brevis hatte, so daß sie nun den Auf- und Niederschlag (Diastole und Sistole) in sich begreift, folglich ein vollkommnes Tempus ausmacht. Diese Bemerkung des Franchinus ist sehr wichtig, weil man daraus lernen muß, wie man die Compositionen aus seinem Zeitalter in so genannte Takte abzutheilen hat. Wenn man z. B. einen Canon aus dieser Zeit entziffern will, worin der Einfall der folgenden Stimmen gewöhnlich nach den Temporibus angedeutet wird, und wo es heißt: post tempus, post duo tempora etc. so weiß man nun, daß nicht die Brevis, sondern die Semibrevis für ein Tempus zu nehmen ist. Da nun diese eine Zeit aus dem Auf- und Niederschlag besteht, folglich wiederum zwey kleinere Theile hat, so theilte man auch die Figur derselben so, daß man ihr einen Strich auf- oder abwärts gab, wie hier: ⧫ ⧫. Diese Figur wurde nun minima genannt.

Endlich haben die Musiker noch eine Figur erfunden, nehmlich die doppelte Lange, welche in der Tenorstimme in Motetten gebraucht wird, und den Werth von vier Breven in sich begreift. Ihre Gestalt ist folgende: ▭, und ihr Namen heißt Maxima. Diese fünf wesentlichen Notenfiguren sind mit denen, die wir schon aus dem Marchettus von Padua und dem Joh. de Muris kennen, völlig einerley, nur nicht wie jene gefüllt, sondern offen.)

4) De diminutioribus figuris. (So wie man bey der Brevi und Semibrevi einen Nieder- und Aufschlag, oder eine gute und schlechte Taktzeit fühlen und unterscheiden gelernt hatte, so konnte es nicht fehlen, man müßte bald bemerken, daß dieß auch der Fall mit der Minima sey, das heißt: daß auch sie einen Auf- und Niederschlag in sich enthalte, folglich wenigstens in zwey Theile getheilt werden könne. Diese Bemerkung gab Veranlassung, aus der Mimima zuerst zwey gleiche Theile zu machen, und die Figur, welche diese Theilung andeuten sollte; und folgende Gestalt hatte, ♪, Semiminime major zu nennen. Diese theilte man ebenfalls in zwey Hälften, und nannte die dazu gehörige Figur: ♬ Semiminime minor. Eben diese Verhältnisse bezeichnete man mit ausgefüllten Noten ohne und nur mit einem Haken am Striche: z. B. ♩ und ♪. Das erste Zeichen bedeutete die große und das zweyte die kleine Semiminime.

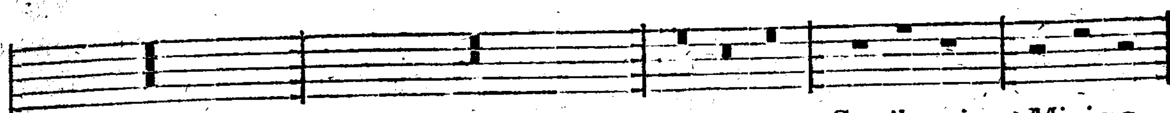
Ein noch kleineres Verhältniß in Beziehung auf die Minima wurde durch folgendes Zeichen: ♬ angedeutet. Es deutete nehmlich den achten Theil der Minime an. Franchinus will lieber folgende Figur ♪ haben. Hier wird auch erzählt, daß Anselmus von Parma dreyerley Breves angenommen habe, nehmlich eine große, kleine und mittlere.[71] Die große hatte den Strich zur linken Seite abwärts: □; die kleine auf eben der Seite aufwärts: □; die

71) Rursus brevium alteram majorem: alteram minorem: alteram mediam Anselmus posuit.

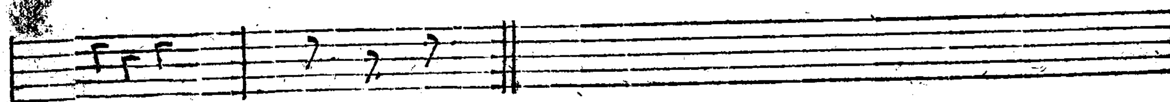
mittlere war ein bloßes Quadrat: □. Eben so machte es Anselmus auch mit den Semibrevibus. Die Gestalt der großen war so: ⫩; der kleinen so: ⫩, und der mittlere so: □. Dieß war aber eine vom gewöhnlichen Gebrauch abweichende Neuerung, die von den neuern Musikern verworfen wurde. Rejiciendas (sagt Franchinus) potius quam approbandas esse Neoterici arbitrati sunt.)

5) De Ligaturus figurarum. Sind die gewöhnlichen Regeln, nach welchen der Werth der einzelnen in einer Ligatur befindlichen Noten bestimmt wurde, die man schon aus den frühern Schriftstellern über den Mensural-Gesang kennt.)

6) De Pausis. (Eine Pause ist ein Zeichen, durch welches ein abgemessenes Stillschweigen im Gesange angedeutet wird.[72]) Sie ist von den Musikern theils zu einer Erholung nach der Anstrengung im Gesange, theils zur Verschönerung des Gesangs selbst, erfunden worden.[73]) Nach der Beschreibung der einzelnen Figuren, durch welche solche Pausen vorgestellt werden, giebt Franchinus die Figuren selbst in folgender Art:



Longa perfecta. Longa imperfecta. Brevis. Semibrevis. Minima.



Seminima. Semiminima.

Hier haben wir schon die völlige Einrichtung und das völlige Verhältniß der Pausen unter einander, genau wie sie auf unsere Zeiten gekommen sind. Die Semibrevis ist unsere ganze Taktpause, die Minima die halbe, die Seminima unser Viertel und die Semiminima unser Achtel.)

7) De Modo. (Modus ist eine Regel, nach welcher der Werth der Langen berechnet wird. Er ist perfectus, wenn die Longa drey Breves, und imperfectus, wenn sie nur zwey Breves gilt. Den ersten will Franchinus so: ⊡ und den zweyten so: ⊡ gezeichnet haben. Außerdem ist der modus perfectus major oder minor ɔc. Diese Lehre de Modo hat sich ebenfalls meistens unverändert bis weit ins siebenzehnte Jahrhundert erhalten.)

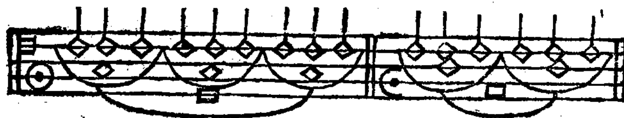
8) De tempore. (Das Tempus soll den Werth der Brevium bestimmen, so wie der Modus den Werth der Langen bestimmen sollte. Es ist ebenfalls vollkommen oder unvollkommen, je nachdem drey oder nur zwey Semibreves auf eine Brevem gerechnet werden.)

9) De Prolatione. (Die Prolation heißt hier das Maß, nach welchem die Semibreves abgemessen werden. Sie ist wiederum in Beziehung auf das Tempus perfectum und imperfectum ebenfalls perfecta oder imperfecta. Franchinus giebt folgendes Verhältniß an:

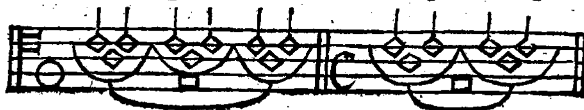
72) Pausa, quam Graeci quietem vocant, est figura artificiosam a cantu desistentiam monstrans.

73) Hanc Musici et ad opportunam quietem atque refectionem vocis post laboriosam elationem, et ad cantus suavitatem instituerunt.

Prolatio perfecta in tempore perfecto. Prolatio perfecta in tempore imperfecto



Prolatio imperfecta in tempore perfecto. Prolatio imperfecta in tempore imperf.



Die vier vorangesetzten Zeichen: ⊙ ⊙ ○ ☾ dienen zur Andeutung dieser Verhältnisse in der Prolation.

10) De partibus figurarum. (Die Theile einer Figur sollen nach diesem Kapitel nahe, entfernt, entfernter und am entferntesten seyn.[74]) In diesem Gesichtspunkt werden alle Notengattungen als Theile einer einzigen angesehen. Der nahe Theil ist sodann diejenige Note, deren Werth einer vorhergehenden Note am nächsten kommt. So ist die Longa von der Maxima, die Brevis von der Longa, die Semibrevis von der Brevi und so fort, der nahe oder nächste Theil. Wenn aber zwischen diesen Noten eine andere liegen bleibt, wie zwischen der Maxima und Brevi, oder zwischen der Longa und Semibrevi ꝛc. so heißt die letztere in Beziehung auf die erste pars remota. Bleiben zwey dazwischen liegen, wie zwischen der Maxima und Semibrevi ꝛc. so heißt die letztere pars remotior, und bey drey dazwischen liegenden, wie bey der Maxima und Minima, pars remotissima. Ich muß gestehen, daß ich den Nutzen dieser Lehre nicht begreife. Wahrscheinlich ist es andern eben so damit gegangen, denn in spätern musikalischen Lehrbüchern ist sie völlig weggelassen worden.)

11) De imperfectionibus figurarum. (Hier werden die Figuren oder Noten in passive und active unterschieden.[75]) Eine passive Figur ist bloß die Maxima, weil sie auf mancherley Weise von den andern Figuren imperfectionirt wird, ohne eine von ihnen wieder imperfectioniren zu können: denn eine Note, welche imperfectioniren soll, muß kleiner seyn als diejenige, welche durch sie imperfectionirt wird. Die Imperfection, wie sie hier genommen wird, ist der Abzug des dritten Theils von dem Werthe einer Note, wenn sie vorher perfect war, das heißt, wenn sie den dreyfachen Werth der zunächst auf sie folgenden Note hatte.

Auf der anden Seite ist bloß die Minima eine active Note, weil sie zwar die Semibreves imperfectioniren kann, aber zu klein ist, um wieder imperfectionirt zu werden. Die übrigen Noten, welche zwischen der Maxima und Minima liegen, sind passiv und activ zugleich, weil sie die größern Noten imperfectioniren, von den kleinern aber imperfectionirt werden können. Unter die Zeichen, woran man die Imperfection der Figuren erkennen kann, gehören folgende drey: Numeralis imperfectio, punctualis divisio, und notularum plenitudo. Numeralis im-

74) Figurarum alia dicitur pars propinqua, alia remota, alia remotior, alia remotissima.

75) Imperfectibilium figurarum alia patiens tantum alia tantum agens.

perfectio heißt, wenn kleinere Noten vor oder nach größern stehen, wodurch sodann die größere
stets von den kleinern imperfectionirt werden. Hier wird von einem Gulielmus de Mascan-
dio gesagt, daß er eine Brevem in tempore perfecto und in der prolatione imperfecta von
einer bloßen Minima imperfectionirt gesetzt habe, welches albern gewesen sey.[76]) Die divisio
punctualis oder der punctus divisionis ist ein einer Note beygefügter Punkt, wodurch entweder
die vorhergehende oder nachfolgende größere Note imperfectionirt wird, wenn kein anderes Hin-
derniß vorhanden ist. Die notularum plenitudo imperfectionirt ebenfalls und vermindert ihren
eigenen Werth um ein Drittheil. Jedoch erzählt Franchinus am Ende dieses Kapitels, daß
es bey den ältern Musikern gewöhnlich gewesen sey, alle Noten vom bestimmten Werth auszu-
füllen, diejenigen aber, welche zufällig imperfectionirt werden konnten, leer zu lassen.[77]) Dieß
haben wir schon beym de Muris und seinen nächsten Nachfolgern gesehen. In jenen Zeiten
wurden alle Noten ausgefüllt, von der Maxima bis zur Minima.

12) De Puncto. (Hier kommt ein Punctus divisionis und ein Punctus transportationis vor.
Der Punkt soll der kleinste und untheilbare Werth einer Note seyn.[78]) Seine Stelle ist vor, nach
oder zwischen den Noten. Der Divisions-Punkt steht entweder vor oder nach einer Note, je-
doch ohne ihren Werth zu vergrößern oder zu vermindern, sondern bloß anzudeuten, daß sie zu
einer vorhergehenden oder nachfolgenden gerechnet werden soll, um den numerum ternarium
voll zu machen. Dieß geschieht mittelbar und unmittelbar; mittelbar, wenn der Punkt die
Note, hinter oder vor welcher er steht, selbst verändert, ohne Rücksicht auf die vorhergehende
oder nachfolgende Note. Dieß soll der eigentliche Punctus transportationis oder translationis
seyn, weil er die Note, bey welcher er steht, auch auf entferntere Notengattungen gleichsam
überträgt. Unmittelbar aber geschieht es, wenn der Punkt verursacht, daß die Note, bey wel-
cher er steht, den nächsten Noten beygezählt wird. Ein solcher Punkt wird eigentlich Punctus
divisionis genannt. Die Anwendung dieser beyderley Arten von Punkt, welche Franchinus
in einigen Beyspielen macht, ist unverständlich; und wenn man auch durch vieles Kopfbrechen
hinter das Geheimniß kommen könnte, so würde doch der Nutzen davon nur sehr klein seyn, da
dieser Gebrauch des Punkts nach den Zeiten des Franchinus abgekommen, und aus den Zei-
ten desselben wenig Musik vorhanden ist, welche die Mühe einer Uebersetzung in neuere Noten-
zeichen werth seyn möchte.).

13) De alteratione. (Alteration heißt nach der Erklärung des de Muris die Verdoppelung des
einer Notenfigur zukommenden Werthes. Von der Longa an können alle Noten alterirt wer-
den. Diese Alteration geschieht ebenfalls bloß, um den Numerum ternarium in modo, tem-
pore et prolatione voll zu machen. Sie entsteht auf so mancherley Weise, daß sie im Lesen der
alten Musik große Schwierigkeiten verursacht haben muß, und eben deßwegen in neuern Zeiten
wieder verworfen wurde.)

14) De Diminutione. (Die Diminution heißt der Abzug eines gewissen Werthes von einer Note.
Dieser Abzug geschieht canonice, proportionabiliter und virgulariter. Canonice geschieht es,
wenn eine ausdrückliche Regel vorgeschrieben wird, nach welcher es heißt: die Maxima sey eine

76) — quamquam Gulielmus de Mascandio brevem temporis perfecti et imperfectae prolationis a sola minima imperfectam posuit, quod absurdum est.

77) Fuit insuper apud veteres musicos usus notulas omnes in suis essentialibus quantitatibus consistentes, describere plenas; eas vero, quae accidentaliter imperficiebantur, vacuas pernotabant.

78) Punctus est minima et indivisibilis quantitas cujuscumque continui.

Longa, die Longa eine Brevis ꝛc. oder umgekehrt: die Longa sey eine Maxima ꝛc. Proportionabiliter geschieht es, wenn durch eigene Zahlen ein gewisses Verhältniß der Noten bestimmt wird, und endlich virgulariter, wenn man den Werth der Noten durch beygefügte Striche oder Stiele vermindert. Sind lauter unnütze Subtilitäten, von welchen man sich bald los gemacht hat.)

15) De Sincopa. (Ist unsere noch gebräuchliche Rückung, wie man aus der Erklärung des Franchinus sehen kann: Sincopa in cantilena mensurabili est reductio notulae ultra majorem, vel majores suas ad aliam vel ad alias quibus conveniat in connumeratione.)

II.

Von der Harmonie.

§. 23.

Das Wort Harmonie hat in den ältern Zeiten eine ganz andere Bedeutung gehabt, als in den unsrigen. Ursprünglich bedeutete das Wort eine geschickte Vereinigung verschiedener Theile (apta commissura), konnte folglich bey allen Gegenständen, bey welchen mehrere Theile zusammen gesetzt werden, Anwendung finden, und fand sie auch. Aber diese allgemeine Bedeutung ging bald insbesondere auf Gegenstände des Klangs über, und bezeichnete das Verhältniß, in welchem Töne in einem Gesange auf einander folgten, also genau das, was wir jetzt Melodie nennen. Diese Bedeutung behielt es bis weit ins sechzehnte Jahrhundert, denn Joh. Tinctor aus dem Ende des funfzehnten Jahrhunderts weiß noch von keiner andern, und sagt in seinem Diffinitorio terminorum mus. ausdrücklich: Melodia idem est quod Harmonia. Er giebt daher auch von dem Wort Harmonie selbst gar keine Erklärung, weil er sonst seine Erklärung der Melodie nur hätte umwenden und sagen müssen: Harmonia idem est quod Melodia. Die gleichzeitige Vereinigung der Töne, die man schon vor den Zeiten des Guido von Arrezzo neben der successiven kennen zu lernen anfing, und welche jetzt mit dem Worte Harmonie bezeichnet wird, bekam einen ganz andern Namen, und mußte ihn bekommen, weil das Wort Harmonie seine Anwendung schon anderwärts gefunden hatte. Die Punkte, womit man um jene Zeit angefangen hatte, die Töne auf Linien nnd Spatien anzudeuten, die nun bey einer gleichzeitigen Verbindung derselben gegen oder über einander gesetzt werden mußten, veranlaßte die damaligen Componisten solche gleichzeitig fortgehende Töne Contrapunkte zu nennen. Contrapunctus (sagt Tinctor) est cantus per positionem unius vocis contra aliam punctuatim effectus. In den ganz ersten Zeiten war dieser Contrapunkt so einfach, daß alle gegen einander gesetzten Töne einerley Werth hatten, und ein solcher Contrapunkt wurde Contrapunctus simplex genannt. Als aber mehrere Notengattungen von verschiedenem Werthe, oder die eigentliche Mensural-Musik nach Guidos Zeitalter erfunden wurde, fing man bald an, mehrere kleine Noten gegen eine größere zu stellen, welche Art zu komponiren sodann Contrapunctus diminutus, von einigen auch floridus genannt wurde.[79]) Erst spät, und zwar wahrscheinlich erst nach der Erfindung des Generalbasses durch Viadana, wobey zur Bezeichnung der gleichzeitig fortgehenden Töne nicht mehr Punkte, sondern Zahlen gebraucht wurden, hat man bemerkt, daß die successive Verbindung der Töne durch das Wort Me-

79) *Contrapunctus simplex* est: dum nota vocis, quae contra aliam ponitur, est ejusdem valoris cum illa. *Contrapunctus diminutus* est: dum plures notae contra unam per proportionem aequalitatis aut inaequalitatis ponuntur, qui a quibusdam *floridus* nominatur. *I. Tinctoris* Diffinitorium terminor. mus.

Melodie hinlänglich bezeichnet werden könnte, ohne auch noch des Wortes Harmonie zu bedürfen. Man benannte daher nun die successive Vereinigung der Töne mit dem Worte Melodie allein, und gab dagegen jeder Art von gleichzeitigem Zusammenklange mehrerer Töne, sie mochten in einerley oder in verschiedenem Werthe mit einander fortschreiten, den Namen Harmonie. Harmonie ist also nun das allgemeine Wort für jede Art von gleichzeitigem Zusammenklange mehrerer Töne geworden, da hingegen das Wort Contrapunkt in seiner jetzigen Bedeutung nur gewisse Arten dieses Zusammenklangs bezeichnet, wie wir in der Folge näher sehen werden.

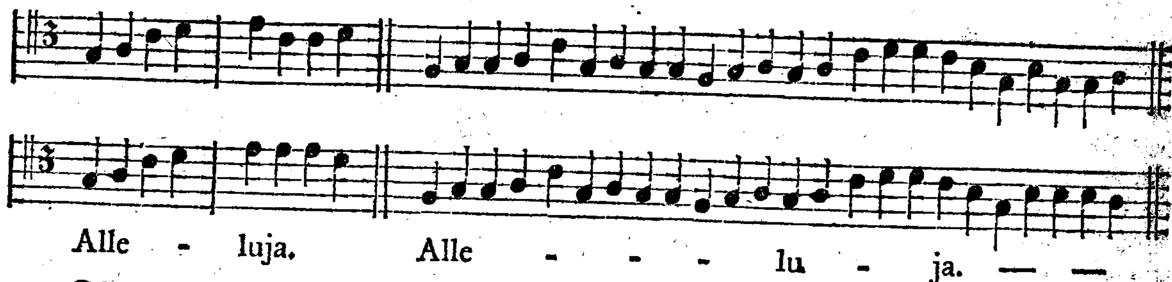
Kein Theil der Musik hat so viele Anfechtung gefunden, als diese Harmonie, diese gleichzeitige Verbindung mehrerer Töne oder mehrerer Melodien. Man war so viele Jahrhunderte hindurch gewohnt, nur einfache Melodien in Einklängen oder, wenn Männer- und Knabenstimmen einerley Melodie sangen, in Octaven zu hören, daß nun die Beymischung anderer Töne den meisten nichts anders als eine Verwirrung zu seyn schien, wodurch die Musik im Ganzen mehr verliere als gewinne. Wahr ist es, daß die künstlichere Verwickelung mehrerer Töne, wobey man nicht bloß zu bemerken hatte, was vorwärts sondern auch was neben den Tönen vorging, nun einen Zuhörer erforderte, der nicht bloß zwey natürlich gesunde, sondern gebildete und geübte Ohren bedurfte, wenn er einen vielstimmigen Gesang theils verstehen, theils Vergnügen daran finden wollte. Die vorige Armuth, welche man Einfachheit und wahre Natur nannte, ließ auf eine bequemere Art zur musikalischen Kennerschaft gelangen; und das Vergnügen, sich für einen Kenner einer Kunst halten zu können, ohne sichs viele Mühe kosten lassen zu müssen, ist allerdings weit angenehmer, als wenn man die peinliche Bemerkung zu machen sich gezwungen fühlt, daß man entweder nicht Kraft oder nicht Fleiß genug angewendet habe, um etwas begreifen und schön finden zu können, was manche andere so leicht begreifen und so vorzüglich schön finden. Wir können es als ausgemacht annehmen, daß ein solches unbehagliches Gefühl von jeher die Hauptursache aller Anfechtungen gewesen ist, welche die Harmonie oder die musikalische Vollstimmigkeit bis auf Jean Jaques Rousseau und Sulzer, bis auf jeden noch lebenden so genannten Liebhaber, der nur Töne, aber nicht Musik zu hören verlangt, hat erdulden müssen. Denn noch nie hat irgend ein Schriftsteller oder ein Dilettant ihren Werth an sich verkannt, oder ihre Einführung getadelt, der sie kennen gelernt hatte, er müßte denn wider den Mißbrauch geeifert haben, der allerdings von urtheilslosen Componisten häufig damit getrieben wurde, und hin und wieder noch wird. Der Gesichtspunkt, aus welchem sie betrachtet und beurtheilt werden muß, ist schon in der Einleitung zum ersten Bande dieser Geschichte angegeben worden. Der Leser, welcher die hieher gehörigen §§. von der zwölften Seite an nachsehen will, wird finden, daß sie eben sowohl in der Natur der Kunst und unserer Gefühle gegründet ist, als der einfachste bloß melodische Gesang, daß sie aber als eine spätere Frucht einen höheren Grad von Entwickelung der Kunst und von Uebung unserer Gefühle voraussetzt. Sie vermehrt die Kunstausdrücke, bestimmt sie genauer, indem sie alle zweydeutigen Beziehungen einzelner Töne aufhebt, und macht mit Einem Worte die Musik erst zu einer so vollkommenen Tonsprache, wie sie seyn muß, wenn sie wahren Werth und Charakter haben, und zur richtigen Darstellung der mannigfaltigen menschlichen Gemüthszustände dienen soll.

§. 24.

Die allerersten Schritte zur Erfindung dieser Vielstimmigkeit, oder gleichzeitigen Verwebung mehrerer Töne, sind durch die Orgel veranlaßt worden, wie wir schon im vorhergehenden Kapitel gesehen haben. Da die mixturartig eingerichteten Orgelstimmen bey jedem Tone dessen Quinte und Octave zugleich angaben, und zwar so, daß man jeden dieser Töne so stark als den andern hören konnte, weil man noch nicht gelernt hatte, sie in ein solches Verhältniß zu setzen, daß sie in ihrer gleich-

zeitigen Vermischung wie ein einziger Ton geklungen hätten, so gewöhnte man sich allmählich daran, eine solche Fortschreitung in lauter Hauptaccorden zu ertragen. Was man auf der Orgel ertragen gelernt hatte, schien auch in den Singstimmen nicht unerträglich zu seyn; man fing also an, jenen Zusammenklang in den Singstimmen nachzuahmen, und gab dieser Art von Musik, ihrem Ursprunge gemäß, die Benennung Organum. Daß dieß der wahre Ursprung dieser Benennung ist, beweist nicht nur die Natur der Sache, sondern es wird auch von einigen ältern musikalischen Schriftstellern bewiesen. Am deutlichsten drückt es **Johann Cotton** in seiner in der Gerbertschen Sammlung abgedruckten Musica aus. Dieser sagt im 22sten Kapitel, welches von der Diaphonie oder von dem Organo handelt, „diese Art zu singen werde gewöhnlich Organum genannt, weil die menschliche Stimme dadurch dem Instrument ähnlich werde, welches man Orgel oder Organum nenne.“ (Qui canendi modus vulgariter organum dicitur: eo quod vox humana apte dissonans similitudinem exprimat instrumenti, quod organum vocatur.)

Diese Art von Vollstimmigkeit war indessen noch nicht so beschaffen, daß die Kunst an Erweiterung und Bestimmtheit ihrer Ausdrücke durch sie hätte gewinnen können. Dennoch lernte man, besonders in der Kirche, bis ins dreyzehnte Jahrhundert keine bessere kennen, man müßte denn Frankreich ausnehmen, wo man nach dem Berichte des le Beufs (*Traité hist. et crit. sur le Chant ecclesiastique*, pag. 76.) schon im zwölften Jahrhundert anfing, auf eine andere Weise zu organisiren, indem nehmlich von zwey Sängern, die einerley Melodie sangen, der eine von Zeit zu Zeit, besonders aber am Schluß eines Satzes Terzen vermischte; auf folgende Art:

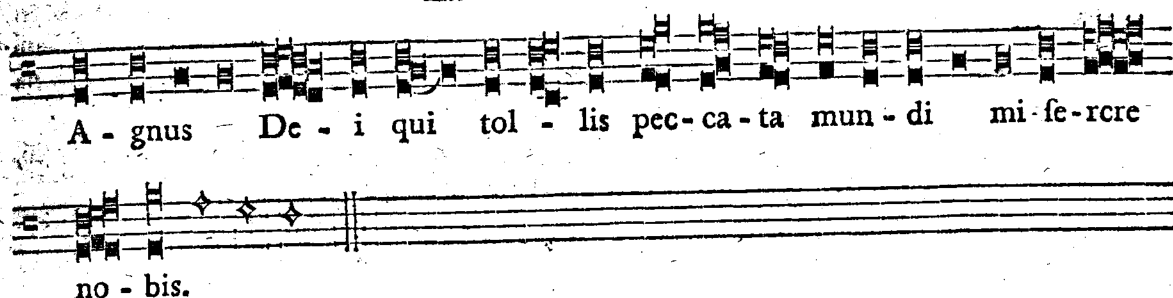


Dieß war in dieser Zeit das einfache Organum. Sollte ein Organum triplum oder quadruplum gemacht werden, so wurde im ersten Falle bloß eine, im zweyten aber wurden beyde Stimmen durch zwey andere Sänger in der höhern Octave verdoppelt. Nach le Beufs Meinung ist von dieser Zeit an allemal eine solche Art von Organum zu verstehen, wenn in den ältern Kirchenordnungen davon geredet wird. In Tours fand er in einem solchen Buche, welches in die Mitte des dreyzehnten Jahrhunderts gehört, für das Fest der Beschneidung folgendes verordnet: Et debent organizari Invitatorium, versiculi Responsoriorum et Prosae: und in einem eben so alten, in der Cathedralkirche zu Sens befindlichen Buche, welches zur Feyer des so genannten Narrenfestes gebraucht wurde, heißt es: Responsorium cum organo.

Indessen muß doch die alte Art des Organum neben dieser neuen selbst in Frankreich noch im Gebrauche geblieben seyn, wie man aus einigen Ausdrücken schließen kann, welche aus diesem Zeitalter auf uns gekommen sind. Besonders gehört hieher der Ausdruck: *Quintoier*, wodurch ein Gesang zweyer Stimmen in Quinten verstanden wird. **Rousseau** (Dict. de Mus.) sagt *Quinter* und giebt folgende Erklärung davon: „C'etoit, chez nos anciens Musiciens, une maniere de proceder

dans le Déchant ou Contrepoint plutot par Quintes que par Quartes. C'eſt ce qu' ils appelloient auſſi dans leur Latin, *Diapentiſſare*. *Muris* (ſetzt er hinzu) s'etend fort au long ſur les regles convenables pour *Quinter* ou *Quarter* à propos." Das *Quarter* wurde bey den alten Schriftſtellern im Lateiniſchen *diateſſaronare* genannt, und hieß nichts andres, als daß ein Geſang zweyer Stimmen in Quarten fortſchreiten ſollte, anſtatt daß er bey der erſten Art in Quinten fortſchritt. Daß dieß aber nichts anderes iſt, als das urſprüngliche Organum; und nicht im mindeſten beſſer als das Hucbaldiſche, mag man aus folgendem Beyſpiele ſehen, welches der Pater Martini zu Bologna beſaß, und dem Dr. Burney mitgetheilt hat. Der Codex, woraus es genommen iſt, gehört ins dreyzehnte Jahrhundert, mau hat folglich in dieſem Zeitalter nicht nur noch eben ſo ſchlecht als Hucbald, ſondern auch noch ſchlechter als der zweyhundert Jahre ältere Guido von Arezzo organiſirt.

Ex Cod. Saec. XIII.



Wahrſcheinlich hat man in dieſer Zeit auch noch eben ſo diateſſaroniſirt, wie hier diapentiſirt iſt.

Auf dieſes Organum folgte der ſo genannte Diſkantus, oder, wie er auch bisweilen genannt wurde, *Biscantus*. Die alten Franzoſen nannten ihn *Déchant*. Urſprünglich wurde ein Doppelgeſang darunter verſtanden, nachher aber überhaupt eine gewiſſe Art von Zuſammenſetzung mehrerer Stimmen. Franco gab die erſten Regeln davon, wie wir ſchon §. 9. geſehen haben. Marchettus von Padua und verſchiedene andere folgten ihm nach, ohne etwas Weſentliches in der urſprünglichen Lehre zu verändern. Folglich ſcheint bis zur Zeit des Joh. de Muris unter dem Worte Diskant oder Dechant jede Art von Vielſtimmigkeit verſtanden worden zu ſeyn, ſie mochte nun aus zwey, drey oder mehreren Stimmen beſtehen. Dieſe allgemeine Bedeutung wird durch viele Stellen aus alten Schriftſtellern beſtätigt, von welchen aus le Beufs Werk ſur le Chant eccleſiaſtique folgende angeführt zu werden verdienen. Die erſte Anweiſung zum Diskantiſiren gehört nach der Meinung dieſes gründlichen Forſchers in Rückſicht auf Frankreich ins dreyzehnte Jahrhundert. Sie befindet ſich in einem Mſpt. zu St. Victor in Paris, und hat folgenden Anfang: „Quisquis veut déchanter, il doit premier ſçavoir qu'eſt quant eſt double; quant eſt la quinte note et double eſt la Witisme; et doit regarder ſe le Chant monte ou avale. Se il monte, nous devons prendre le double note. Se il avale, nous devons prendre le quinte note, etc." Dieß war die Kindheit, ſetzt le Beuf hinzu, des nachher ſo genannten Contrapunkts und Fauxbourdon.

§. 25.

Ueber den Gebrauch dieſes Diſkants in der Kirche ſind verſchiedene Verordnungen in Frankreich vorhanden, die bis in den Anfang des funfzehnten Jahrhunderts reichen. In den Verordnungen Carls VI. vom Jahre 1405. die Capelle zu Paris betreffend, heißt es: daß der Cantor unterrichten ſoll *in lectura, cantu, discantu, accentu et aliis*. In den Statuten der Capelle zu Bourges vom

Jahr 1407. wird sehr oft vom Diskant geredet, und der Gebrauch desselben in folgenden Worten verdient: „In festis novem Lectionum, duo Vicarii tenebunt Chorum, et Chorialis de dextra parte incipiet Kyrie, eleison, in tono competendi ad *discantandum*. Pro regula haberi volumus et jubemus, quod in omni Missa, cujuscumque solemnitatis sit, ut puta trium Lectionum, dierum Ferialium, novem Lectionum, Duplicium et Annalium, semper Officium, Responsum Alleluja, Offertorium et Postcommunio *discantabuntur*.“ Ferner: „Ordinamus quod personae praefatae — divina Officia etc. cum cantu et discantu, secundum quod in sacra Capella Parisiis solitum est fieri: nec non Commendationes, Obitus — — sine discantu ad usum Parisiensem perpetuis temporicus celebrare et dicere teneantur.“ Der Herzog von Bourgogne, Philipp der Gute, verordnete im Jahr 1431. für die Capelle zu Dijon. „Fondons et etablissons du gre et consentement desdits Doyen et Chapitre en icelle Chapelle et College dudit Ordre (de la Toison d'or) une Messe quotidienne et perpetuelle — — par chacun jour de lors en avant solemnellement *à haute voix à Chant et à Deschant, excepté celle de Requiem*.“ Du Cange im *Glossario med. et inf. Latinit.* voc. *Discantus* führt von einer Privatperson an, daß sie solempnem Missam de beata Virgine *cantandam cum cantu, discantu et organis sonantibus* gestiftet habe.

Ein Gefangener zu Beauvais im Jahre 1432. machte im Gefängniß sein Testament in Versen, und redet darin auch von dem diskantisirten Requiem auf folgende Art:

Il me suffira d'une Messe
De *Requiem* haute chantée
Au Cueur: me feroit grand liesse
Si etre pouvoit dechantée.

Aber die Todtenmessen durften nicht diskantisirt werden, wie wir vorher gesehen haben. Im *Journal de Paris* vom Jahre 1446. werden Wunderdinge von einem gewissen jungen Menschen erzählt, der sich um diese Zeit in Paris aufhielt, und unter andern auch seine vorzüglichen musikalischen Geschicklichkeiten mit folgenden Worten gerühmt: „Et si sçavoit jouer de tous les instrumens, *chanter et déschanter mieux que nul autre*.“

Die allgemeine Bedeutung des Worts Dicsantus für jede Art von Vielstimmigkeit oder Vereinigung mehrerer Stimmen ergiebt sich am deutlichsten aus einer Stelle des de Muris, welche Rousseau im *Dict. de Mus.* aus dem ungedruckten Werke dieses alten musikalischen Schriftstellers anführt, das unter dem Namen *Speculum mus.* auf der Pariser Bibliothek befindlich ist. Hier wird ausdrücklich gesagt, daß derjenige diskantisire, der mit einem oder mit mehreren zugleich verschiedene Töne singe. „Discantat, qui simul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex distinctis sonis sonus unus fiat, non unitate simplicitatis, sed dulcis, concordisque mixtionis unione.“ Man muß aber zur Zeit des de Muris schon sehr schlecht diskantisirt haben, und im Gebrauche der dazu gehörigen Intervallen sehr unvorsichtig und willkührlich zu Werke gegangen seyn, weil er sich in eben diesem Speculo mus. mit so vieler Bitterkeit darüber ausdrückt, wie wir in der 64sten Note gesehen haben.

Solchen Ausartungen mag es auch zuzuschreiben seyn, daß der Diskant nicht in allen Kirchen zugelassen wurde. Du Cange (Glossar. med. et inf. Latinit.) führt unter dem Worte *Decentum*, welches wahrscheinlich mit Discantus einerley und nur verfälscht ist, eine Stelle aus einer Ordensregel an, worin es heißt: „In monasterio officium Clericorum in Messis et horis teneant, Organum tamen et Decentum, Fausethum et Pipeth omnino in divino officio omnibus nostris utriusque sexus prohibemus.“ Im vierzehnten Jahrhundert war er auch in den Pariser Kirchen verboten. Der Canzler Gerson, nachdem er in seinen verschiedenen die Musik betreffenden Aufsätzen mancher-

ley Beweise giebt, daß er dem Diskant an sich nicht ungünstig war, [80]) auch in seinen Vorschriften, nach welchen die Chorknaben an der Kirche unserer l. Frauen unterwiesen werden sollten, einigen Unterricht im Diskant und Contrapunkt erlaubt, besteht doch darauf, daß die Hauptsorgfalt auf den planen Gesang gerichtet werden soll, weil der Diskant in jener Kirche nicht gebräuchlich und durch Statuten verboten sey. Die hieher gehörige Stelle ist folgende: „Magister cantus statutis horis doceat pueros Planum cantum principaliter, et Contrapunctum et aliquos Discantus honestos (ob es auch Discantus inhonestos mag gegeben haben?) — nec faciat eos tantum insistere in talibus, quod perdant in Grammatica profectum, attento maxime quod in Ecclesia nostra Discantus non est in usu, sed per statuta prohibitus, saltem quoad voces quae mutatae dicuntur." [81]) Unter den vocibus mutatis werden wahrscheinlich die in männliche übergegangenen Knabenstimmen verstanden, folglich sagt diese Ausnahme nichts weiter, als daß im Ganzen der Diskant in der Kirche verboten, den Knaben aber einiger Uebung wegen erlaubt sey. Der vierte Artikel dieser Verordnung beweist deutlich, daß diese Stelle so und nicht anders gemeint ist. „Nec debet (heißt es) in cantu notulato regulariter immisceri Discantus, pueris exceptis propter exercitationem suam."

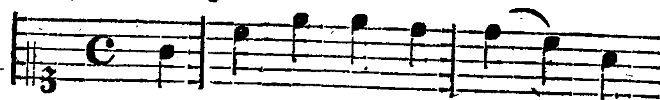
§. 26.

Ungeachtet man aus dem vorhergehenden §. sehen kann, daß sowohl das Organum als der Diskant auch schon in Noten geschrieben wurde, so hatte doch die Kunst noch einen sehr geringen Antheil daran. Das Organum war eine bloße Nachahmung der Orgel-Mixtur, und ging, wenn die Quinten und Octaven einmal gefaßt waren, so gerade aus, daß es ohne alle Vorschrift zu jeder Melodie aus dem Stegreif gesungen werden konnte, folglich weder künstliche Sänger noch geübte und erfahrne Componisten erforderte. Der Diskant war, genau genommen, mit eben so wenig Schwierigkeiten verbunden, weil die Einmischung eines consonirenden Intervalls, welches mit dem, welchem es beygemischt wird, nach einem Ziele läuft, so sehr in der menschlichen Natur liegt, daß es noch bis auf den heutigen Tag jeder Knabe, der nicht ohne alles musikalische Gehör ist, verrichten kann; und von selbst verrichtet, ohne im mindesten vorher dazu angewiesen zu seyn. In ganz Europa werden die Volksgesänge auf diese Art gesungen. Wenn das junge Volk beyderley Geschlechts an schönen Sommerabenden vor den Thüren, bey Arbeiten, oder bey anderen Zusammenkünften Lieder singt, so sind stets einige darunter, welche die Hauptmelodie secundiren, wie man es in Deutschland nennt. Dieses Secundiren ist nichts andres, als eine Einmischung von Terzen, Sexten, Octaven und Quinten an verschiedenen Stellen des Gesangs, so wie die zweyte Stimme des alten Diskants ebenfalls nichts anderes war, und höchst wahrscheinlich, wenn wir den auf uns gekommenen Proben nur einiger Maßen trauen können, nicht einmal so gut gewesen ist, als der neuere Volksdiskant. Die zweyte Stimme ist nichts mehr und nichts weniger als eine kleine Variation der Hauptmelodie, in-

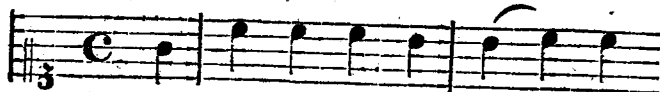
80) In seiner Abhandlung de Canticis sagt er, daß zu seiner Zeit die Terz, die Quinte und die Octave für die drey angenehmsten Accorde gehalten worden sind. In seinem Gedichte de laude Musicae nennt er den Diskant weich (mollis,) tadelt ihn aber desfalls nicht, und in der Abhandlung de Cantichordo redet er von der Verbindung des Cantus und Discantus in folgenden Worten: „Habet hoc Musica oris, quod potest variare voces suas. Patet potissimum ubi discantant et cantant in Choro plurimi simul." Ferner in eben dieser Abhandlung: „Combinatio proportionalis dicitur multorum ad invicem cantantium et contracantantium consonantia."

82) *Gerson*, Opp. T. IV. pag. 717. nach der Ausgabe des *Dupin*.

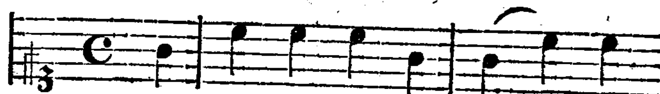
dem hier und da aus den Tonreihen gleich bedeutende Intervallen gewählt worden, welche zu eben dem Schlußtone führen, zu welchem die Hauptmelodie geht. Solche Intervallen sind vorzüglich die Terzen und Quinten. Wenn daher eine Stimme singt:



so secundirt die zweyte so:



oder auf folgende Art:



Auch wird, da unser Volk schon Gelegenheit gehabt hat, vollständigere Harmonie zu hören, und sein Ohr darnach ein wenig zu bilden, die Veränderung der zweyten oder secundirenden Stimme wohl auf folgende Horn- oder Trompeten-Art gemacht.

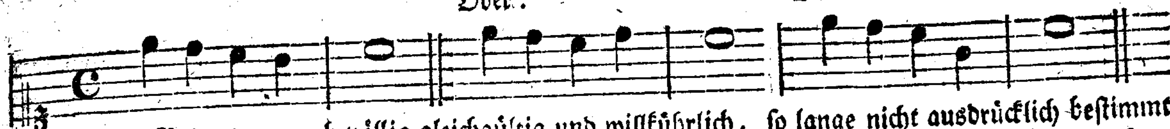


Alle diese Arten zu secundiren, oder nach der Sprache der Alten, zu diskantisiren werden durch die bloße Natur, ohne alle Kunst oder Kunstfertigkeit hervorgebracht. Sogar Unerfahrenheit und wirkliche Ungeschicklichkeit im Singen kann Veranlassung dazu geben. Wenn jemand nicht im Stande ist, alle Töne einer Melodie ihrer Ordnung nach richtig zu treffen, so wird er fast immer doch wenigstens ein solches Intervall erwischen, welches mit dem rechten consonirt. Nicht leicht wird jemand fähig seyn, unter solchen Umständen ein völlig dissonirendes Intervall zu treffen, er müßte denn ohne alles musikalische Gehör seyn. Der größte Fehler, zu welchem hierin die musikalische Ungeschicklichkeit verführen könnte, würde höchstens darin bestehen, daß ein solcher Sänger, nachdem seine Stimme einmal die Richtung des Steigens oder Fallens in einem gewissen Verhältniß gegen die Hauptstimme genommen hätte, nicht zu rechter Zeit umzukehren wüßte, um ein passendes Schlußintervall zu treffen. In einem solchen Falle würde sodann freylich folgende oder eine ähnliche zweyte Stimme zum Vorschein kommen:



die dem ursprünglichen Gang der Modulation nicht angemessen wäre; aber dissonirend ist sie doch nicht,

wenn sie nicht etwa durch eine dritte Stimme, die ins Baß C ginge, dissonirend, oder wenigstens unpassend gemacht würde. Ob daher jemand singt:



ist der innern Bedeutung nach völlig gleichgültig und willkührlich, so lange nicht ausdrücklich bestimmt wird, daß die einzelnen Töne eines Accords, deren einer des andern Stelle im einstimmigen Gesang vertreten kann, von eben so vielen Stimmen gesungen werden sollen, als solche gleich bedeutende Töne über jedem Tone in der Natur vorhanden sind. Aber weder das alte **Organum** noch der **Diskantus** war von dieser Art. Beyde waren noch nichts als Aeußerungen der rohen, ungebildeten Natur.

Es dauerte sehr lange, ehe man von diesem rohen Naturzustande zu einem gebildetern gelangen konnte. Theils hatten sich die Menschen an das Organum und an den Diskantus Jahrhunderte hindurch so gewöhnt, daß sie beydes recht gut ertragen konnten, und sogar für wirklich schön hielten; theils war überhaupt der Geist jener Jahrhunderte solchen Betrachtungen und geistigen Anstrengungen nicht geneigt, wodurch man hätte gewahr werden können, wie mangelhaft das Organisiren und Diskantisiren im Grunde sey. Man lebte gemächlich in diesem Geistesschlummer, war auf diesen *contrapunto a mente* stets gerüstet, ohne sich erst darauf vorbereiten zu müssen,[82]) und überließ es gern den Nachkommen, sich durch größere Anstrengungen und durch künstlichere Gesänge das Leben so sauer zu machen als sie wollten.

So wenig kunstreich indessen dieser extemporirte Contrapunkt oder Diskantus ursprünglich von den meisten Sängern ausgeübt wurde, indem man, wie aus vorher gegebenen Proben zu ersehen ist, meistens mit der Hauptmelodie ging, und gewöhnlich nur auf den vorletzten Tönen eines Satzes einige consonirende Intervallen beymischte, so führte doch diese Art zu diskantisiren bald auf den Gebrauch mehrerer Intervalle. Wer so viel musikalisches Gehör hat, daß er einer Melodie einzelne verwandte Töne beymischen kann, bedarf nur öftere Uebung, um bald mehrere auf eine ähnliche Art beymischen zu können. Giebt es doch in unsern Zeiten manche Menschen von so trefflichen Anlagen zur Musik, und von so leichter Uebersicht der Wendungen, die eine auf einem Instrumente extemporirte Melodie

82) Joh. Bapt. Donius, nahm vier Perioden an, welche die Musik in der Lateinischen Kirche bis auf seine Zeit durchlaufen hatte. In die dritte rechnet er den Concentum extemporaneum, (welcher nichts anderes als unser Diskantus ist,) dessen Erfindung er zwischen das zwölfte und dreyzehnte Jahrhundert setzt. Nach seiner Meniung hat dieser Concentus extemporaneus aus einem angenehmen Gemurmel bestanden. Hier ist die ganze Stelle. „Illud notandum, quatuor quasi gradibus ecclesiasticum cantum apud Latinos processisse; quorum *primus* psalmorum tantum, atque hymnorum melodias continuisse videtur. *Secundus*, multas alias simplicis cantus species, quae, hodieque, rei divinae adhibentur, adstruxit, vt Antiphonas, Introitus, Responsoria, Sequentias, Praefationes, atque alia ejusmodi, quae magnas successu temporis mutationes susceperunt. *Tertius gradus adjecisse videtur concentum, quem vocant extemporaneum* (contrappunto a mente,) *in quo super dictiones, sive syllabas, Antiphonasque, earum potissimum, quae ad introitus pertinent, chorus symphonetarum variis consonantiis, secundum cujusque partes, ut vocant, saltuatim quodammodo, canebat, grato quodam auribus murmure. Ejus origo inter XII. et XIII. saeculum, ut apparet, repetenda est. Quartus* denique *gradus* superiori, ut videtur, saeculo operosiores concentus ac magis artificiosos *(contrapunctum fugatum* vocant) ecclesiasticae modulationi superaddidit consimili musicorum lascivia, in Odea, atque Ambones templorum subinductos. *Commentarior. de vita et scriptis Ioh. Bapt. Donii.* Lib. IV. pag. LXXXVI. not. 3.

nehmen kann, daß sie im Stande sind, sogleich zu der von einem andern extemporirten Melodie den gehörigen Baß, oder überhaupt eine zweyte Stimme zugleich zu extemporiren; können doch zwey geübte Spieler auf zwey verschiedenen Instrumenten so phantasiren, daß nicht nur der eine des andern Thema aufnimmt, fortführt, zergliedert und erweitert, sondern auch sogar bisweilen einer mit dem andern zugleich zusammen stimmend phantasirt, wie viel leichter muß es gewesen seyn, einen solchen freyen Contrapunkt auf einen schon vorhandenen und allen Sängern bekannten Gesang anzuwenden? **Mattheson** erzählt, daß er mit **Händel** auf einer Reise nach Lübeck sehr häufig solche Contrapunkte aus dem Stegreif gemacht habe; 83) und nach der Erzählung des Pater **Martini** sind die Contrappunti alla mente über gewisse Eingänge noch in der Mitte dieses Jahrhunderts in der päpstlichen Capelle gebräuchlich gewesen, die er selbst im Jahre 1747. mit Vergnügen und Verwunderung zu Rom gehört hat. Unter den Compositionen (sagt **Martini**,) welche über Kirchengesänge gemacht werden, sind besonders diejenigen merkwürdig, die bey großen Festen in den Cathedralkirchen bey den Eingängen gebräuchlich sind. Man verfährt dabey auf zweyerley Art. Nach der ersten wird der meistens von lauter Baßstimmen gesungene Cantus firmus von den übrigen Stimmen aus dem Stegreif begleitet, so daß alle Sopranstimmen eine einzige Melodie im Einklange haben, und mit den verschiedenen Melodien der Alt- und Tenor-Stimmen gegen den Baß oder die Hauptmelodie einen völlig vierstimmigen extemporirten Contrapunkt ausmachen. 84) Spätere Musiklehrer haben sogar Regeln gegeben, nach welchen solchen extemporirte Contrapunkte eingerichtet werden sollen, so wie man auch Anweisung zur freyen Phantasie überhaupt gegeben hat. 85)

Wenn demnach in unsern Zeiten nicht nur einfache vierstimmige Contrapunkte über bekannte Choralmelodien, sondern sogar figurirte Begleitungen zu extemporirten Melodien zugleich extemporirt werden können, so ist es auf keine Weise zu verwundern, daß etwas Aehnliches in den frühern Zeiten geschehen konnte, das dem Zustande der damaligen Kunst eben so angemessen war, wie der neuere Contrappunto alla mente dem verbesserten und erweiterten Zustand der jetzigen Kunst angemessen ist. Was daher **Rousseau** von den Schwierigkeiten dieses freyen Contrapunkts sagt, kann noch nicht auf die ältere Beschaffenheit desselben bezogen werden, sondern gilt denselben bloß in der Art, wie er in der neuern

Zeit

83) s. Händels Leben.

84) Tra le Composizioni fatte da' Maestri dell' arte sopra del Canto fermo, sono singolari quelle degli Introiti, che vengono usati, specialmente dalle Cattedrali, ed altre Chiese nelle principali Solennità. In due modi praticarono questa sorte di Composizioni. Il primo fu che sopra del Canto fermo cantato per lo più dai Bassi, le altri parti vi componevano all' improviso, formando una sola Melodia assieme tutti i soprani, l'istesso tutti i Contralti, così pure tutti i Tenori, venendo a formare col Basso un Contrappunto a quattro Voci, come con mio gran piacere, ed ammirazione intesi cantare nel 1747. dai Cantori Pontifizj in Roma nelle Basilica Patriarcale di S. Giov. Laterano il gorno dell' Ascensione di N. S. G. C., qual modo di cantare vien chiamato *Contrappunto alla mente. Saggio di Contrappunto*, pag. 57. not. 1.

85) *Ludov. Zacconi* hat in seiner Prattica di Musica, Parte seconda (Ven. 1622. fol) im zweyten Buch ein besonderes Kapitel, worin dieses Extemporiren gelehrt wird, mit der Ueberschrift: Dell' obligo c' hanno i Maestri in insegnare di far Contrapunto alla mente a i loro Scolari. Es ist das 34ste. **Zarlino** lehrt diese Kunst ebenfalls im dritten Theile seiner Institutionen Kap. 58. und **Pietro Aaron** im Toscan. Mus. lib. 2. cap. 21. Am besten aber lehren sie nach dem Bericht des Pat. **Martini** die beyden *Nanini* (Giov. Maria und Bernardino) in einem handschriftlich hinterlassenen Werk, welches im Besitz des gedachten **Martini** war.

Zeit gebraucht worden ist. [86]) Von Nachahmungen einzelner Sätze in einzelnen Stimmen, vom Figuriren ꝛc. wußte man im zwölften und dreyzehnten Jahrhunderte noch nichts; der damalige Contrappunto alla mente, oder all' improviso war nach aller Wahrscheinlichkeit nichts anderes, als ein angenehmes Gemurmel mehrerer einen einfachen Gesang begleitenden Stimmen, die nur bisweilen von der Hauptmelodie abwichen, häufig aber mit den Tönen derselben übereintrafen.

Eine solche Begleitung, die eine ganze Melodie hindurch verschiedene Töne hatte, scheint erst mit dem Gebrauche des Worts **Contrapunkt** aufgekommen und allgemeiner geworden zu seyn. Da dieses Wort eine geschriebene Musik (Note gegen Note, oder weil die Noten aus Punkten bestanden, Punkt gegen Punkt) andeutet, wobey die Betrachtung und Ueberlegung thätiger seyn kann, als beym bloßen Extemporiren, so ist es sehr erklärlich, daß mit der Geschicklichkeit, mehrere Stimmen gegen einander zu schreiben, auch der Gebrauch mehrerer Intervallen verbunden gewesen seyn muß, so daß nun eine Melodie vom Anfang bis ans Ende mit verschiedenen Tönen begleitet werden konnte. Es ist aber schwer, die Zeit genau zu bestimmen, in welcher das Wort **Contrapunkt** in Gebrauch gekommen ist, und dagegen die Wörter **Organum** und **Diskantus** abgeschafft worden sind. Unter den musikalischen Schriftstellern des Mittelalters, welche **Gerbert** herausgegeben hat, findet sich kein einziger, welcher sich dieses Worts bedient. Wenn sie von der Zusammensetzung mehrerer Stimmen reden, so gebrauchen sie sämmtlich die Wörter **Organum**, **Diaphonie**, **Diskantus** bis auf den **Joh. de Muris**, welcher **Polyphonie** neben jenen Ausdrücken gebraucht, und sie in die **Diaphonie**, **Triphonie** und **Tetraphonie** eintheilt. Aus der *Doctrina pro pueris ecclesiae Parisiensis* vom Canzler **Gerson** ist §. 25. schon eine Stelle angeführt, worin das Wort **Contrapunkt** gebraucht worden. Da aber diese Vorschrift nur ein Auszug aus Statuten ist, die nach **le Beufs** Bericht schon im dreyzehnten Jahrhundert verfaßt worden sind, der Auszug des **Gerson** aber erst 1408. gemacht wurde, so möchte man wohl wünschen, daß **le Beuf**, welcher das Original auf der königl. Bibliothek zu Paris mit dem Auszug verglichen hat, hätte bemerken mögen, ob das Wort **Contrapunkt** schon im Original, oder erst im Auszuge gebraucht worden sey. Wäre es nicht schon im Original gebraucht worden, so könnte es vielleicht erst von den Herausgebern der Werke des **Gerson** eingeschaltet seyn. Diese Vermuthung ist um so wahrscheinlicher, je häufiger **Gerson** in seinen Werken von musikalischen Dingen, und zwar ausdrücklich von den Gegenständen der Harmonie redet, ohne sich ein einziges Mal des Worts Contrapunkt zu bedienen. In einem seiner Traktate *de Cantichordo* giebt er seine Begriffe und Meinungen von der gleichzeitigen Vereinigung mehrerer Stimmen so deutlich zu erkennen, daß man glauben sollte, er hätte sich nothwendig des Worts **Contrapunkt** bedienen müssen, wenn er es gekannt, oder die Bedeutung desselben der Sache, die er beschreiben wollte, angemessen gefunden hätte. Die hieher gehörige Stelle ist zwar zum Theil schon in der Note 80. aus einer andern Absicht angeführt worden; sie verdient aber hier in ihrem völligen Zusammenhang zu stehen. „Habet hoc musica oris (sagt **Gerson**) quod potest secundum arsin (in der neuesten Ausgabe der Gersonschen Werke steht phrasim statt arsin,) secundum thesin, secundum proportionabilem insuper continuationem cum aliis variare voces suas. *Patet potissimum, ubi discantant, et cantant in choro plurimi simul.*" Ferner: „Combinatio proportionabilis dicitur multorum ad invi-

86) Le chant sur le livre demande beaucoup de Science, d'habitude et d'oreille dans ceux qui l'executent, d'autant plus qu'il n'est pas toujours aisé de rapporter les Tons du Plain-Chant à ceux de notre Musique. Cependant il y a des Musiciens d' Eglise, si versés dans cette sorte de Chant, qu'ils y commencent et poursuivent meme des Fugues, quand le sujet en peut comporter, sans confondre et croiser les Parties, ni faire des fautes dans l'Harmonie. *Dict. de Mus.* Art. Chant sur le livre.

cem cantantium et contracantantium consonantia.“ 87) Es ist sonderbar, daß hier ein Unterschied unter diskantisiren und zugleich im Chore singen gemacht wird. Scheint es nicht nach dieser Stelle, daß man auch vielstimmig gesungen habe, ohne zu diskantisiren? Gerson sagt nicht discantant vel cantant, sondern discantant et cantant in choro plurimi simul; er macht folglich einen Unterschied unter dem **Diskantus** und einem andern vielstimmigen Gesang. Ist der letzte vielleicht ein geschriebener, der erste aber ein extemporirter vielstimmiger Gesang gewesen? 88) Oder war der letztere ein **gleicher**, der erste aber ein **figurirter** Contrapunkt?

Obgleich aus dem bisher Gesagten noch nicht mit Gewißheit bestimmt werden kann, zu welcher Zeit das Wort Contrapunkt und die dadurch bezeichnete Compositionsart in Gebrauch gekommen ist, so läßt sich doch aus der Natur der Sache schließen, daß diejenige Vollstimmigkeit, welche nachher den Namen Contrapunkt ausschließend erhielt, lange vorhanden gewesen seyn müsse, ehe Regeln davon gegeben werden konnten. Es ist wahrscheinlich, daß schon **Franco** als erster Lehrer des musikalischen Zeitmaßes den Grund dazu gelegt habe, daß aber sowohl seine Harmonie als sein musikalisches Zeitmaß als Neuerungen nicht sogleich überall Eingang finden konnten. Was ihm mit der Erfindung des Zeitmaßes begegnet ist, die so wenig bemerkt und geachtet worden zu seyn scheint, daß sogar nach mehr als zweyhundert Jahren ein anderer, nehmlich **Joh. de Muris** für den Erfinder desselben gehalten wurde, bloß weil er die Franconische Lehre gekannt und wieder hervor gesucht hat, konnte ihm auch mit dem begegnen, was er etwa in der harmonischen Verwebung mehrerer Stimmen seinem Zeitalter gemäß geleistet haben mochte. Alle neue Erfindungen oder Erweiterungen in den Künsten erregen anfänglich Unzufriedenheit bey den Zeitverwandten des Erfinders. Man hat in der Behandlungsart der Kunst eine gewisse Richtung genommen, man hat sich Jahre lang daran gewöhnt, und allmählich so vertraut damit gemacht, daß man ungern davon abgehen und sich aufs neue zu einem Schüler machen lassen will. Die Jugend, die noch im Lernen begriffen ist, nimmt daher jede Neuerung leichter an; ihr mangelt die Biegsamkeit dazu noch nicht, und sie ist nicht in dem Falle, etwas als unbrauchbar wieder verwerfen zu müssen, was sie schon gelernt und lange brauchbar befunden hat. Aber ihre Stimme hat noch nicht Gewicht genug, um Neuerungen zu verbreiten. Die Alten müssen erst sterben oder ihren Wirkungskreis verlieren, ehe die junge Generation empor kommen und Neuerungen mit Erfolg einführen und verbreiten kann. Dieß ist der Gang der Natur. Von 1080, um welche Zeit **Franco** gelebt hat, bis zur Zeit des **Marchettus** von Padua 1274. und **Johann de Muris** 1330. ist daher, so viel wir wissen, und aus den vorhandenen Nachrichten schließen können, so wenig in der Mensuralmusik als in der Vollstimmigkeit etwas Wesentliches geschehen; beyde Arten von musikalischen Kenntnissen lagen gleichsam als Saat in einem unfruchtbaren Boden verborgen, die nicht aufkeimen konnte, bis ihr neuere wohlthätige Hände zu Hülfe kamen. Diese Hände reichten ihr **Marchettus** und **de Muris**, nachdem sie schon 250 Jahre ohne Kraft zum Aufkeimen gelegen hatte. **De Muris** vorzüglich scheint der erste zu seyn, welcher sich des Namens **Contrapunkt** für eine gewisse Art von Vollstimmigkeit bedient hat, wenn das handschriftliche Werk von ihm ächt ist, welches sich in der Vaticanischen Bibliothek unter der Aufschrift: *Joan. de Muris Ars summaria Contrapun-*

87) Opp. Tom. III. P. II. p. 660.

88) Daß noch im funfzehnten Jahrhundert das Wort Diskant oder Déchant für eine eigene Art von Vollstimmigkeit gebraucht wurde, sieht man aus einer Erklärung desselben, welche der Carthäuser-Mönch Dionysius, der seines vielen Betens wegen nur Doctor ecstaticus genannt wurde, gegeben hat. Er erklärt ihn als eine Brechung der Stimme (fraction de voix,) und vergleicht ihn nach einem alten Manuscripte über das Leben des h. Sebastian mit einer Haar-Frisur und mit dem Ueberfluß von Falten in den Kleidern der Frauenzimmer, der nur hindere, das, was gesungen werde, deutlich zu verstehen. S. le Beufs Traité hist. et crit. sur le chant eccles. p. 93.

di, mit dem Anfang volentibus introduci etc. befinden soll, wie §. 15. schon angezeigt worden. Nach ihm gebrauchte es auch sein Erklärer **Prosdocimus de Beldomando**, von welchem ebenfalls ein Werk *de Contrapuncto* vom Jahre 1412. handschriftlich vorhanden ist, und noch zu Padua aufbewahrt wird. Von dieser Zeit an wird der Gebrauch des Worts **Contrapunkt** immer allgemeiner, bis nach **Gafors** Zeiten die Wörter **Organum** und **Diskantus** in den musikalischen Lehrbüchern nicht mehr gesehen und gehört werden, folglich mit den durch sie bezeichneten Musikarten völlig verdrängt zu seyn scheinen. Der letzte Gebrauch des Wortes **Diskantus** findet sich im Diffinitorio terminorum musicae des **Johann Tinctor**, welcher folgende Erklärung davon giebt: „*Discantus est cantus ex diversis vocibus et notis certi valoris aeditus*," eine Erklärung, die aber eben so gut auf einen einstimmigen, als auf einen mehrstimmigen Gesang angewendet werden kann.

§. 27.

Um den Gang genauer kennen zu lernen, welchen die Erweiterungen der Harmonie allmählich genommen haben, muß man die Schriftsteller zu Rathe ziehen, in deren auf uns gekommenen Werken einige Nachrichten befindlich sind. Es ist sehr begreiflich, daß die allerersten Zusammenstimmungen aus den vollkommensten Consonanzen bestanden haben müssen, dergleichen die Einklänge, Octaven, Quinten und Quarten sind. Das alte **Organum**, wie wir schon öfters gesehen haben, bestand aus keinen andern Intervallen von den Zeiten **Hucbalds** an bis nach **Guido**, und überhaupt so lange als es unter diesen Namen gedauert hat, weil es seinem Ursprunge gemäß nach den mixturartig eingerichteten Orgelpfeifen sich richten mußte. Wenn **Guido** dieses Organum auch **Diaphonie** nennt, so muß uns dieß nicht irre machen, weil man aus seiner Beschreibung im 18ten und 19ten Kapitel des Micrælog deutlich sehen kann, daß er unter beyden Benennungen einerley Sache verstanden hat. Aber merkwürdig ist, daß er dennoch neben jener Art von Zusammenstimmung auch Gebrauch von andern Intervallen macht, nehmlich von den kleinen und großen Terz, und sogar von einer durchgehenden Sekunde, wie im vorhergehenden Kapitel §. 32. in dem Auszuge aus dem 19ten Kapitel des Micrølog gezeigt worden ist. Verbreitet war der Gebrauch dieser Intervallen im Guidonischen Zeitalter noch nicht, denn **Guido** giebt ihn selbst als eine neue und bessere Art des Organi an; aber man sieht, daß den künftigen Zeiten stets von einigen Männern etwas vorbereitet wurde, welches in spätern Händen wieder um etwas reifer werden sollte, bis es endlich ganz in denjenigen Zustand kam, in welchem es die neueren Jahrhunderte gesehen haben.

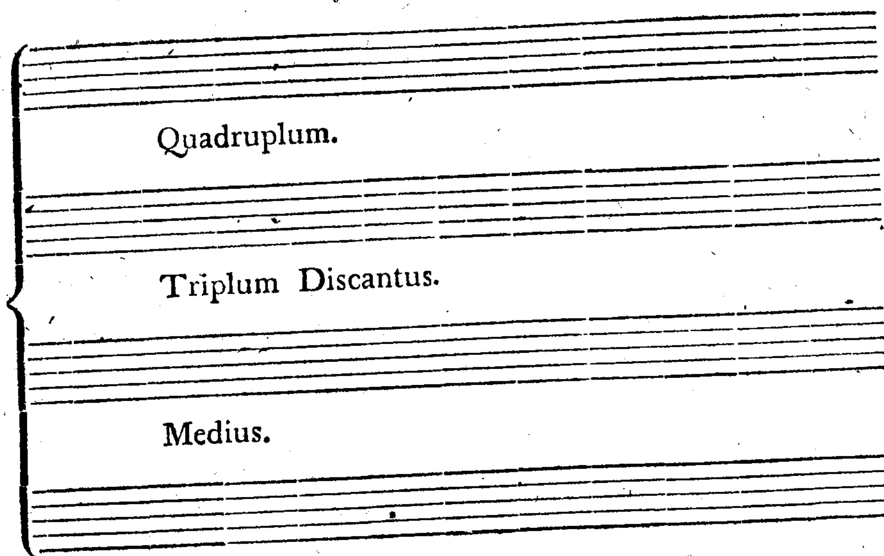
§. 28.

Franco, welcher zunächst auf **Guido** folgte, konnte daher schon etwas weiter gehen, weil er Spuren von einer Art von Zusammensetzung mehrerer Töne vor sich hatte, die er nur verfolgen und nach Umständen oder nach seinen musikalischen Kräften erweitern durfte. Er ist auch wirklich nicht bey Guido's Lehren stehen geblieben, sondern in einigen sehr wesentlichen Punkten davon abgegangen. **Guido** wollte eine weichere Diaphonie einführen, als die Diaphonie war, welche auf seine Zeiten kam. Er hielt die ältere für hart, und meinte die seinige weicher zu machen, indem er gar keinen Gebrauch von den Quinten und vom halben Tone zuließ, dagegen aber die große und kleine Terze, die große Secunde und die Quarte desto fleißiger gebrauchte.[89]) **Franco** hingegen rechnet die Quinte

89) Superior nempe diaphoniae modus durus est, noster vero mollis, ad quem Semitonium et diapente non admittimus; tonum vero et ditonum et semiditonum cum diatessaron recipimus, sed semiditonum in his infimatum, diatessaron vero obtinet principatum. *Microl.* Cap. XVIII.

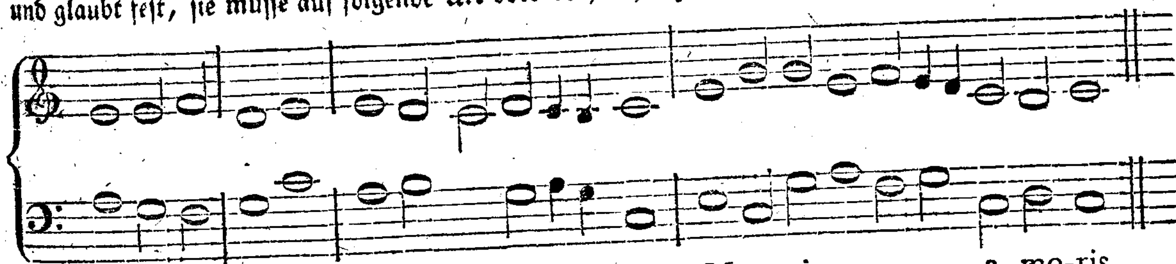
eben sowohl als die Quarte unter die Concordanzen, und nennt beyde Concordantias medias (Mittelconsonanzen.) Die kleine und große Terze nennt er unvollkommene, und den Einklang und die Octave vollkommene Concordanzen. Beyde Sexten als Umkehrungen der Terzen werden von ihm für unvollkommene Dissonanzen erklärt, die im Diskant gebraucht werden können, ob sie gleich dem Gehör nicht gut klingen. Die kleine Secunde, große Quarte, große Quinte und große Septime sind bey ihm vollkommene Dissonanzen, die das Gehör nicht ertragen kann. **Guido** war also ein Feind der Quinte, aber ein desto größerer Freund der Quarten, denen er in seinen Zusammenstimmungen den ersten Platz giebt. **Franco** dagegen hält sowohl die Quinte als Quarte für Mittelconsonanzen, und giebt überhaupt schon den vernünftigen Rath, zwischen die Consonanzen bisweilen an gehörigen Orten Dissonanzen einzumischen („Deinde prosequendo per concordantias, commiscendo aliquando discordantias in locis debitis etc.“), auch die verschiedenen Stimmen nicht zugleich mit einander steigen und fallen zu lassen („nec semper ascendere debet vel descendere cum altero ipsorum, sed nunc cum tenore, nunc cum discantu etc.“) Obgleich die Beobachtung dieser Regeln noch nicht hinreichend ist, eine vollkommen reine Harmonie hervorzubringen, so sind doch die ersten Schritte dadurch zu einer bessern Fortschreitung und Verbindung der Con- und Dissonanzen gethan worden, und da die Regeln stets erst von schon vorhandenen Kunstwerken abgezogen werden können, die Theorie folglich immer später als die Praxis erscheint, so läßt sich vermuthen, daß die Compositionen des **Franco** in Rücksicht auf reine Zusammensetzung der Intervallen schon weit vollkommener gewesen seyn werden, als die von ihm angegebenen Regeln anzudeuten scheinen. Es gehört eine sehr anhaltende, sehr häufig wiederholte Betrachtung und die angestrengteste Aufmerksamkeit dazu, die verschiedenen Beziehungen der Con- und Dissonanzen gegen einander, und die mannigfaltigen Arten, wie sie mit einander verbunden werden können, aufzufinden. Die ersten Regeln werden daher selten mehr als einzelne Beziehungen bestimmen können, um so weniger, wenn derjenige, welcher solche Regeln entwerfen will, durch Beyspiele seiner nächsten Vorfahren oder seiner Zeitverwandten selbst verwöhnt ist, und dadurch vervielfältigte Schwierigkeit zu überwinden hat, ehe er zur richtigen Bemerkung alles dessen gelangen kann, was zum bessern Gebrauch der verschiedenen Intervallen gehört. Man kann also sicher annehmen, daß schon lange Zeit eine gewisse Art von reiner Harmonie vorhanden gewesen seyn muß, ehe hinreichende Vorschriften und Regeln dazu erfunden werden konnten.

Dieß alles würden wir deutlich sehen können, wenn die Beyspiele, welche **Franco** zu seinen Regeln gegeben hat, nicht so verfälscht auf unsere Zeiten gekommen wären, wie §. 9. in den Auszügen aus seinem Werke von dem Mensuralgesange mehrere Male bemerkt worden ist. Die Abschrift, welche Burney von diesem Werke in Händen hatte, scheint indessen richtiger gewesen zu seyn, als diejenige, nach welcher **Gerbert** den Abdruck desselben veranstaltet hat; denn er führt einige Stellen und einige Beyspiele daraus an, die sich in der Gerbertschen Ausgabe nicht finden. So erzählt Burney (*Hist. of Mus.* Vol. II. p. 153.,) **Franco** habe bisweilen zwanzig Linien zu vier Stimmen gebraucht, und einer jeden Stimme fünf derselben angewiesen. Unter dem ersten fünf soll das Wort *Quadruplum*, unter den zweyten fünf *Triplum Discantus*, unter den dritten fünf *Medius* gestanden haben. Die letzten fünf Linien scheinen also für den *Tenor* oder Cantum firmum gewesen zu seyn. Jede dieser Stimmen hatte noch außerdem ihren besondern Schlüssel. Diese würde demnach eine förmliche Partitur von folgender Art gewesen seyn:



Die Beschaffenheit der vorgesetzten Schlüssel hat Burney anzugeben vergessen, aber er sagt, daß Franco hierin die Tabulatur des Guido sehr verbessert habe, welcher, wie wir im vorhergehenden Kapitel gesehen haben, nur eine gelbe und eine rothe Linie als Schlüssel gebrauchte, und die übrigen Töne nach ihren Entfernungen davon darunter oder darüber abzählen ließ. Wir hätten demnach dem Franco auch hierin eine sehr wichtige Verbesserung zu denken, eine Notation für mehrere Stimmen, an welcher alle folgende Jahrhunderte nichts Wesentliches zu verändern fanden. Nur mußte erst noch der Zweifel gehoben werden, ob nicht etwa diese partiturartige Notation erst von neuerer Hand in das Oxforder Manuscript gekommen sey.

Ein ähnlicher Zweifel kann über das Beyspiel von Franconischer Harmonie erregt werden, welches Burney am angezeigten Orte giebt. Er erzählt selbst,* daß in der besagten Handschrift die Linien zu den Beyspielen zwar gezogen, die Beyspiele selbst aber weggeblieben sind, daß man also auf keine andere Art zu einem Begriffe von der Franconischen Harmonie gelangen könne, als durch die Vorschriften, welche er davon gegeben habe. Er versucht daher eine Probe derselben zu entziffern, und glaubt fest, sie müsse auf folgende Art oder doch beynahe so beschaffen gewesen seyn:



90) I tried, with all the penetration and critical sagacity I could muster, to decipher one of his specimens of counterpoint, in order to shew the musical reader how superior his manner of interweaving imperfect concords with the perfect was to that of his predecessors, and do firmly believe it to be nearly de following.

Da die Handschrift, deren sich Burney bedient hat, gerade neun Regeln vom Diskante enthalten soll, die sich im Gerbertschen Abdruck nicht finden, so läßt sich nicht beurtheilen, in wie weit diese Entzifferung den Franconischen Regeln angemessen sey.

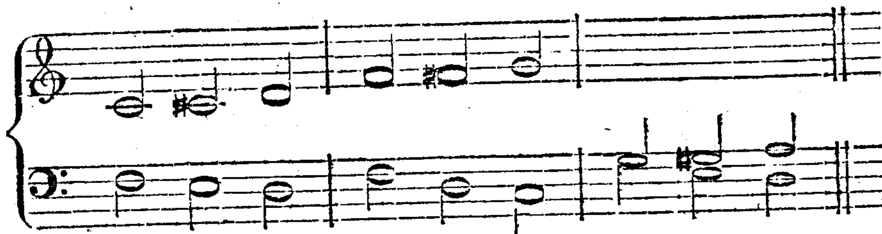
§. 29.

Nach Franco scheint bis auf Marchettus von Padua in der Harmonie alles so geblieben zu seyn, wie es war. Walter Odington (s. §. 10.) hat zwar ein Kapitel *de Harmonia multiplici*, i. e. de organo et ejus speciebus, nec non de compositione et figuratione; allein, so viel man aus den Auszügen sehen kann, welche *Hawkins* und Burney davon gegeben haben, hat sich der Verfasser von der Franconischen Lehre nicht entfernt. Eben so der Erklärer des Franco, Robert de Handlo, welcher sich bloß auf die Mensuralmusik eingelassen hat. Marchettus von Padua hingegen aus dem Anfange des dreyzehnten Jahrhunderts lehrt in seinem Lucidario musicae planae einige Dinge, von welchen seine Vorfahren noch nichts gewußt zu haben scheinen, wenigstens haben sie nichts davon gesagt. Er kennt das diatonische, chromatische und enharmonische Klanggeschlecht, und theilt den ganzen Ton in fünf Theile. Der fünfte Theil eines Tones wird von ihm Diesis genannt. Seine Notenbeyspiele sind seinen Lehren angemessen, und ebenfalls so beschaffen, daß man sie in seinem Zeitalter für neu und ungewöhnlich gehalten haben wird. Ein kurzer Auszug aus seinem Werke wird es am deutlichsten machen, was er geleistet hat, und worin er von seinen Vorgängern abgewichen ist.

Das Werk führt den Titel: *Lucidarium Musicae planae* und enthält 14 verschiedene Tractate, von welchen jeder wieder in besondere Kapitel abgetheilt ist. Der erste Tractat hat 16 Kapitel, worin die verschiedenen Arten der Musik, nebst andern zum Anfang gehörigen Dingen erklärt werden. Der zweyte Tractat handelt in 10 Kapiteln 1) De tono, quid sit. (Tonus, heißt es hier, est legitimum spatium a sono in sonum.) 2) Vnde dicatur tonus. (Tonus dicitur a tonando, sagt Marchettus dem Guido nach.) 3) De nominibus toni. (Hier wird ein sonderbarer Unterschied in den Benennungen des Tons gemacht, der sich aber doch wohl hören läßt, wenn man die Erklärungen erwägt, die davon gegeben werden. Tonus in arithmetica, heißt es, *epogdous* dicitur, *colon* in grammatica, *sesquioctavus* in numeris, *diastema* et *emmelis* in musica.) 4) In quibus numeris constitutus tonus. 5) Demonstratio partium toni. (Hier heißt es, nachdem vorher die gehörigen Erklärungen gegeben worden sind: Sic patet, quod tonus non potest habere nisi quinque partes, neque plures neque pauciores; ita quod quinque partes faciunt totum tonum etc. In der zweyten Abtheilung dieses Kapitels wird gesagt, daß jeder fünfte Theil des Tons Diesis genannt werde, daß aber zwey solche Dieses, wenn sie mit einander verbunden sind, einen enharmonschen halben Ton (Semitonium enharmonicum) ausmachen. Dieß sey etwas weniger, als das von Plato so genannte Limma, welches ebenfalls zwey Dieses in sich begreife. Drey solcher Diesen sollen einen diatonischen halben Ton, oder den größten Theil eines in zwey Theile getheilten Tones ausmachen. Vier Dieses gehören endlich zum chromatischen halben Tone ꝛc.) 6) De Diesi. (Daß Diesis der fünfte Theil eines Tons seyn soll, haben wir schon im vorhergehenden Kapitel gesehen, wenn nehmlich ein ganzer Ton in zwey Hälften getheilt werden soll. Hier ist sie mit einem Worte nichts als unser chromatischer halber Ton, zu dessen Gebrauch, zugleich mit einem Baß begleitet, Marchettus folgendes Beyspiel giebt.



Oder nach neueren Noten:



Gegen die Baßbegleitung des ersten Takts ist nichts zu erinnern; aber im zweyten und dritten liegt eine Relatio non harmonica, die in unsern Zeiten nicht zu toleriren seyn würde, nicht zu gedenken, daß die Fortschreitungen aus dem D dur ins C dur, und aus dem E dur ins D moll ebenfalls nicht schön, und spätern Regeln der Harmonie zuwider sind. Allein dieß waren erste Versuche im Gebrauche chromatischer Intervallen, die unmöglich schon vollkommen seyn konnten.) 7) De semitoniis diatonico et enharmonico simul, eo quod unum per aliud melius cognoscatur. (Ist wiederum eine Seltenheit aus dem Ende des zwölften oder dem Anfange des dreyzehnten Jahrhunderts, von welcher aber der Erfinder sagt, daß sie nicht im Cantu plano sondern bloß im Cantu mensurato gebraucht werde. Es ist nehmlich der vermischte Gebrauch des erniedrigenden b und des erhöhenden oder vielmehr wiederherstellenden ♮. Das Beyspiel, welches hier gegeben wird, ist folgendes:



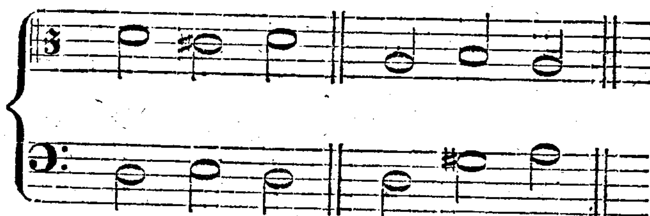
und so beschaffen, wie es, bloß melodisch betrachtet, noch täglich in den besten Compositionen gebraucht wird. Am Schlusse des Kapitels wird gesagt, das Semitonium enharmonicum enthalte zwey, das diatonische drey, und das chromatische vier Dieses, der ganze Ton aber bestehe aus fünf Diesen.) 8) De semitonio chromatico. (Hier wird zur Andeutung des chromatischen Semitonii im Gerbertschen Abdrucke statt des ♯ das ♮ und statt des ♮ das b gebraucht, fast eben so, wie diese Zeichen noch bis ans Ende des siebenzehnten Jahrhunderts mit einander verwechselt worden sind. Unter den Beyspielen, welche für den Gebrauch dieses chromatischen Semitonii gegeben werden, zeichnet sich folgendes:



durch die reine Fortschreitung aus der großen Sexte in die Octave sehr vortheilhaft aus. Man kann in unsern Zeiten nicht reiner damit fortschreiten, als es Marchettus hier gethan hat. Weniger schön sind folgende:



die aber gewisser Maßen durch folgende zwey wieder gut gemacht werden:



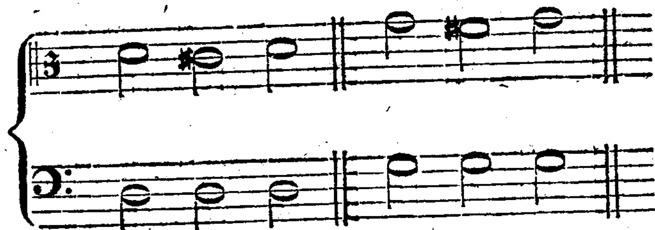
Es wäre in der That zu viel gewesen, wenn Marchettus dem Geschmacke und Geist seines Zeitalters nicht wenigstens einen kleinen Tribut hätte entrichten wollen. Uebrigens hat er von der Natur der erhöheten und erniedrigten Töne, so wie der Dissonanzen schon so völlig richtige Begriffe gehabt, daß man kaum begreifen kann, wie er in seinem barbarischen Zeitalter schon dazu gelangen konnte. Dissonanzen, sagt er, streben nach Consonanzen (disonantiae tendentes ad consonantias,) erhöhete Töne wollen aufwärts und erniedrigte unterwärts gehen.) 9) De proportionibus, in quibus consistit tonus, ac etiam semitonium enarmonicum et diatonicum. 10) De proportionibus consonantiarum et dissonantiarum.

Der dritte Tractat handelt in sechs Kapiteln 1) de numeris musicalibus, et de consonantiis in speciali. 2) De Diapente. 3) De Diapason. 4) De Diapason Diatessaron. 5) De Diapason Diapente, und 6) De Bisdiapason. (Sind unsere Quinten, Quarten, Undecimen, Duodecimen und Doppeloctaven.)

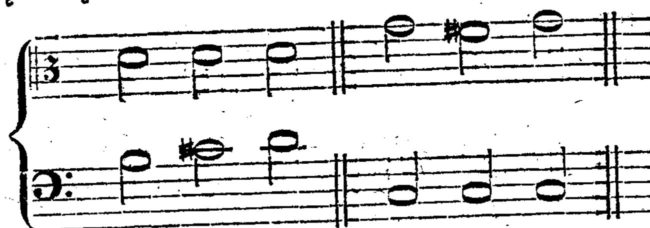
Im vierten Tractat wird in eilf Kapiteln *de Proportionibus* gehandelt, die aber nicht hierher gehören. Der folgende fünfte Tractat aber enthält die Lehre de Consonantiis in generali in sieben Kapiteln. 1) Quid sit consonantia. (Consonantia est acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens, oder: dissimilium vocum in unum redacta concordia.) 2) De dissonantia. (Hier werden Definitionen aus dem Isidor und Boethius beygebracht. Die des Boethius heißt: eine Dissonanz entsteht, wenn sich zwey zugleich angeschlagene Töne nicht vermischen wollen, sondern jeder sich auf eine andere Seite kehrt. [91]) Die beygefügte Erläuterung ist vortrefflich, und zeigt, wie richtig Marchettus die Natur und das wahre Wesen der Dissonanzen schon gekannt habe. Das heißt, sagt er, jeder Ton einer Dissonanz verlangt dahin, wo er sich freund-

91) Dissonantia fit, cum duo soni similiter pulsi sibimet permiscere nolunt, sed seorsim quisque gliscit ire.

freundlich und angenehm vermischen kann.[92]) Das Wort Diaphonie, welches beym Guido theils mit Organum gleichbedeutend war, theils aber seine neue Art von Doppelgesang bezeichnete, soll hier mit Dissonanz einerley seyn.[93]) Unter diese Dissonanzen wird die Terz, die Sexte und die Decime gerechnet, die das Gehör deßwegen ertragen kann, weil sie den Consonanzen nahe kommen.) 3) De Euphonia. (Die Euphonie wird hier überhaupt als Wohlklang erklärt.) 4) De Harmonia. (Nach dem Hucbald eine geschickte Vereinigung verschiedener Stimmen, aber der alten Bedeutung nach nicht gleichzeitig, sondern successiv.) 5) De Symphonia. (Hier wird erklärt, daß die Wörter Euphonie, Harmonie, Symphonie und Consonanz alle einerley Bedeutung haben.) 6) Quaestio de dissonantiis. (Die Frage ist, woher es komme, daß eine Dissonanz, welche dem Gehöre erträglich klingen soll, der Consonanz näher seyn müsse, als eine andere, die das Gehör nicht ertragen kann; und die Antwort: weil die Dissonanz etwas Unvollkommenes sey, und nach dem Vollkommenen verlange, um dadurch ebenfalls vollkommener zu werden. Je weniger sie nun von der Consonanz entfernt sey, desto weniger sey sie von ihrer Vollkommenheit entfernt, und könne desto leichter dahin gelangen. Die Dissonanz ist daher dem Gehöre desto angenehmer, je mehr sie von der Natur der Consonanz an sich hat. Hier giebt Marchettus einige Beyspiele von der großen Septime, von der kleinen Secunde und von der großen Quarte, die zu seiner Zeit ein ungeheueres musikalisches Wagestück gewesen seyn mögen, und gewiß eben so viel Aufsehen unter seinen Zeitverwandten erregt haben müssen, als der Gebrauch der None und der übermäßigen Sexte noch in den neuern Zeiten erregt hat.[94]) Die große Septime bringt er zwar völlig so an, wie sie angebracht werden muß und kann, nehmlich so, daß die eine Stimme liegen bleibt, die andere aber sich bewegt, z. B.



aber er heißt diesen Gebrauch nicht gut, sondern führt ihn als fehlerhaft an, welches er weit eher mit folgenden Beyspielen hätte thun können:



Marchettus ist der Meinung, daß, weil beyde Töne, nehmlich die Ober- und Unterstimme dissoniren, sie sich auch beyde bewegen müssen, um in eine Consonanz aufgelöset zu werden. Er will daher obige Beyspiele auf folgende Art eingerichtet wissen:

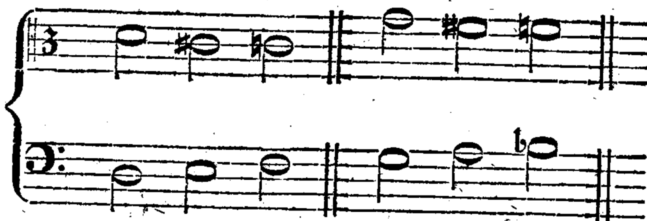
92) — uterque sonus ad locum ire cupit, ubi est permixtio jucunda, amicabilis, et suavis.

93) — dissonantia autem et diaphonia idem sunt.

94) Die vorgehaltene None $\begin{smallmatrix}9 & 8\\ & 5\\ & 3\end{smallmatrix}$ wurde, als Heinchens Generalbaß in der Composition im Jahr 1711. zuerst erschien, von vielen Musikern für eine unnütze



das heißt: er will keine andere Dissonanzen gebrauchen als Terzen und Sexten, weil sie den Consonanzen am nächsten kommen.) 7) Alia quaestio de Dissonantia. (Die Frage ist, warum die Septe als Dissonanz nicht eben so gern in die Quinte als in die Octave gehe, da in beyden Fällen die Entfernungen von der Consonanz einerley sind, z. B.



Es wurden zwey Ursachen angegeben, warum die Sexte nicht so gern in die Quinte als in die Octave geht. Die wichtigste dieser beyden Ursachen ist, daß die Dissonanz am meisten nach der vollkommensten Consonanz strebt, und daß die Octave eine vollkommnere Consonanz ist, als die Quinte. Ueberhaupt wird gegen das Ende des Kapitels bemerkt, daß es nicht so natürlich sey, in halben Tönen abwärts, als aufwärts zu gehen.)

Der sechste Tractat besteht aus fünf Kapiteln: 1) De consonantiis, quomodo et quare una melius consonet, quam altera. 2) De consonantiis in speciali, sive de speciebus consonantiarum: et primo de prima, quae dicitur diatessaron. (Franco hielt die Quarte nebst der Quinte, für eine Mittel-Consonanz; dieß wird hier für einen großen Irrthum erklärt, weil die Quarte eine vollkommene Consonanz sey.) 3) De consonantia Diapente. 4) De consonantia Diapason. 5) Demonstratio secundum Pythagoricos, Diapason Diatessaron non esse consonantiam. (Die Undecime wird für eine Dissonanz erklärt, weil das Eigenthümliche der Consonanzen im vielfachen oder übertheiligen Verhältniß der Ungleichheit besteht, das Verhältniß der Undecime aber von ganz anderer Art ist.)

Der siebende Tractat handelt in einem einzigen Kapitel de generibus inaequalitatis, quot sint, et quot in musica sint necessaria. (Fünferley Gattungen der Ungleichheit werden hier angenommen, deren nähere Angabe aber nicht hieher gehört.)

Im achten Tractat sind vier Kapitel folgenden Inhalts: 1) De necessariis ad cognoscendam naturam tonorum et semitonorum. 2) De permutatione, quid sit, et ubi fiat. Permutatio heißt

Grille gehalten, und erregte zum Theil großes Aergerniß. Was die übermäßige Sexte betrifft, so wird in der Lebensbeschreibung Johann Sabastian Bachs im vierten Bande der Mizlerschen musikalischen Bibliothek, Seite 159. erzählt, daß ein Johann Christoph Bach, welcher im Jahre 1703. als Hof- und Stadt-Organist zu Eisenach gestorben ist, in einer Motette schon das Herz gehabt habe, sie zu gebrauchen.

eine Veränderung des Namens eines Tones oder einer Note, die in einerley Linie steht, wie aus folgendem Beyspiele zu sehen ist:



Obgleich die Baßbegleitung schöner seyn könnte, so ist doch die völlige Umkehrung dieses Satzes merkwürdig. Man erkennt daraus, wie weit Marchettus schon über den bloßen Naturalisten in der Musik hinaus war. Die Zeichen, deren man sich zu dieser Permutation bedient, sind das ♮ und b und ein drittes, welches von gemeinen Musikern musica ficta genannt wird. Die beyden erstern kommen im Cantu plano und mensurato, das dritte aber kann nur im cantu mensurato gebraucht werden. Hier kommt auch ein *Richardus Normandus* vor, welcher ein musikalischer Schriftsteller gewesen seyn muß, weil er von dem ♮ und b die Regel gegeben hat: ubicumque ponitur ♮ quadrum, dicimus vocem *mi;* ubicumque vero b rotundum, dicimus vocem *fa* etc.) 3) De mutatione, quid sit, et ubi. (Es ist hier die Rede von der Mutation der Sylben in der Guidonischen Solmisation, wobey es allerdings auf die Kenntniß der ganzen und halben Töne ankommt. Die gegebenen Beyspiele würden uns zu weit führen, gehören auch nicht hierher.) 4) De natura et proprietate ♮ quadri, b rotundi et naturae. (Hier wird gelehrt, in welchen Fällen das ♮ und b, und in welchen keines von beyden gebraucht wird.)

Im neunten Tractat wird in einem einzigen aber langen Kapitel de conjunctionibus vocum, quid sint, et quot, gehandelt. Unter dieser Conjunction versteht Marchettus die Anordnung der Töne auf Sylben und Wörter. Solcher Conjunctionen giebt es sechzehn, worunter eigentlich die verschiedenen Intervallen verstanden werden, welche Marchettus in drey Klassen theilt. Die in die erste Klasse gehörigen nennt er Conjunctiones et syllabas, die aus der zweyten Conjunctiones et species, und aus der dritten bloß Conjunctiones. In die erste Klasse rechnet er den ganzen halben Ton, und die kleine und große Terz. Hier wird Guido einer großen Unwissenheit beschuldigt, weil er diese Intervallen für Arten der Consonanzen gehalten hat, da sie doch nur Theile derselben sind. [95]) In die zweyte Klasse gehören die Quarte, die Quinte, die Octave, die Undecime, Duodecime und Doppeloctave; in die letzte aber die falsche Quinte, die große Quarte, die kleine und große Sexte, die kleine und große Septime, nebst der verminderten Octave. Hier ist diese ganze Intervallentafel in Noten nach den drey Klassen, so wie sie Marchettus giebt:

95) Patet igitur ignorantia Guidonis, qui has conjunctiones, quae, ut praedicitur, membra consonantiarum sunt, esse consonantiarum species asserebat, Man sehe das 4te Kapitel des Microlog, nach der Gerbertschen Ausgabe T. II. p. 6.

1.



2.



3.



Die Beyspiele, welche nun von der Anwendung dieser sämmtlichen Intervallen gegeben werden, überschlagen wir hier, weil sie nicht zur gegenwärtigen Absicht gehören. Aber man sieht, daß Marchetus aus diesen Intervallen etwas hätte machen können, wenn er sie schon alle gehörig zu brauchen gewußt hätte.)

Der zehnte Tractat hat nur ein Kapitel folgenden Inhalts: Quid sit mensura in musica plana, sive mensurata. Der eilfte handelt 1) De Tonis, qui proprie modi dicuntur, quid sint. 2) de tonis, quot sint et qui. 3) de tonis, quomodo non solum propter ascensum et descensum judicandi sint. 4) de formatione tonorum per species. (Ist alles die alte Lehre von den Tonarten, deren acht angenommen werden.) Der zwölfte handelt 1) Quid sit quantitas in plana musica. 2) de cantibus, qui propter eorum ascensum non sunt authentici, et propter eorum descensum non sunt plagales. Der dreyzehnte de pausis, quomodo debeant figurari in cantu plano. Der vierzehnte de clavi, quid sit, et quot sunt; (Ist der Guidonische F und c Schlüssel.) Der funfzehnte de nominibus gravium et acutarum chordarum, prout a physicis fuerunt primitus adinventae. (Sind die Griechischen Benennungen aller Intervallen.) Der sechzehnte endlich enthält de Musico et Cantore nach den Begriffen des Boethius. Hier heißt es: „Nam Musicus, cognoscit, sentit, discernit, eligit, ordinat et disponit omnia, quae ipsam tangunt scientiam: et per cantorem jubet tamquam per suum nuntium practicari.“ Die am Schlusse befindliche Jahrzahl ist 1274.

So weit Marchettus. Was er zur Erweiterung der Harmonie gethan hat, war, nach der Beschaffenheit seines Zeitalters berechnet, schon sehr viel. Er war der erste, welcher bemerkte und lehrte, daß Dissonanzen in Consonanzen aufgelöset werden müssen; er wollte daher keine zwey Dissonanzen unmittelbar auf einander folgen lassen. Ob er gleich in der Auflösung dieser Dissonanzen den richtigen Weg noch nicht traf, und darin sogar seine eigenen Regeln von anderer Art übertrat, indem er sagte, jeder erhöhete Ton strebe seiner Natur nach aufwärts, und dieser Regel entgegen dennoch auf folgende Art resolviren konnte:



so hat er doch offenbar zuerst die Bahn nicht nur zum vermischten Gebrauch der Con- und Dissonanzen, sondern überhaupt zu einer biegsamern, freyern und mannigfaltigern Behandlungsart der Harmonie gebrochen.

§. 30.

Johann de Muris ging auf der gebrochenen Bahn eben so wieder weiter, und ließ den Marchettus hinter sich, wie dieser seine Vorgänger hinter sich gelassen hatte. Er brachte mehrere Deutlichkeit in die Lehre von der Verbindung und Fortschreitung der Consonanzen, erfand neue Regeln für neue Fälle, und lehrte überhaupt vieles, was von den Harmonisten folgender Jahrhunderte unverändert beybehalten werden konnte. In seinem siebenten Werke, welches in der Gerbertschen Sammlung unter dem Titel Quaestiones super partes musicae, Tom. III. pag. 301. folg. abgedruckt ist, findet sich auch eine Abtheilung mit der Aufschrift: De Discantu et Consonantiis. Hier heißt es gleich im Anfange, es gebe sechs Arten des Diskants (sex sunt species discantus,) womit ein jeder Diskant einfach und melodisch eingerichtet werden könne. Unter diesen sechs Arten des Diskants werden sechs Consonanzen verstanden, nehmlich der Einklang, die kleine und große Terz, die Quinte, die große Sexte und die Octave. Einige dieser Consonanzen sind vollkommen, einige unvollkommen. Vollkommen sind der Einklang, die Quinte und die Octave; die kleine und große Terz, nebst der großen Sexte sind aber unvollkommene Consonanzen, weil sie durch Steigen oder Fallen, in die vollkommene aufgelöset zu werden streben. So wolle, fährt de Muris fort, die kleine Terz in den Einklang, die große Terz in die Quinte, und die große Sexte in die Octave fortschreiten. Wenn wir diese Regeln durch Noten anschaulich machen wollen, so werden für die angegebenen drey Fälle folgende Fortschreitungen zum Vorschein kommen:



die noch in unseren Tagen nicht reiner gemacht werden können.

Es ist auch zu wissen, sagt de Muris weiter, daß der Diskant mit einer vollkommenen Consonanz angefangen und geendigt werden muß.[96]) Ist wiederum eine Regel, die noch bey uns ihre volle Kraft hat. Auch sollen zwey vollkommene Consonanzen hinter einander sowohl auf- als absteigend so viel möglich vermieden werden.[97]) Daher ist besonders zu merken, daß man keine zwey Einklänge, keine zwey Octaven, und keine zwey Sexten hinter einander setzen kann, wenn die Octave auf die letztere folgt.[98]) Der letzte Fall mit den zwey Sexten ist folgender:

96) Sciendum est etiam, quod discantus debet habere principium et finem per consonantiam perfectam.

97) Debemus etiam binas consonantias perfectas seriatim conjunctas ascendendo vel descendendo, prout possumus, evitare.

98) Sciendum est notabiliter, quod non possumus

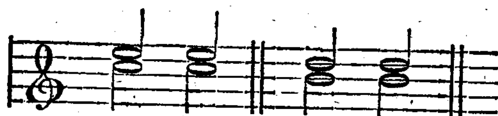


die übrigen Regeln sind nach der Ordnung folgende:

1) Die Sexte (die große nehmlich) darf auf keine Weise im einfachen Diskante gesetzt werden, wenn nicht die Octave unmittelbar darauf folgt. 99)

2) Mit dem Tenor kann man nach Belieben mit einer, zwey oder drey Terzen zugleich aufsteigen. 100)

3) Auch können zwey Terzen in einer Linie oder in einem Spatio auf einander folgen. 101) Nehmlich auf folgende Art:



4) Ferner können zwey Quinten mit einer Terz in rota, und zwey Octaven auf eben die Art, sodann zwey Quinten mit der Octave und Terz, und zwey Octaven mit der Quinte und Terz zum auf- oder absteigenden Tenor gesetzt werden. 102) Diese beyden Fälle streiten gegen die Regel, daß keine zwey vollkommene Consonanzen unmittelbar auf einander folgen sollen, und man würde kaum begreifen können, wie de Muris davon abgehen konnte, wenn er nicht selbst sagte, daß dieser Fall nicht anders zu gestatten sey, als wenn er nicht vermieden werden könne. 103)

3) Man kann auch sehr gut mit dem Tenor von der Terz in die Quinte, und eben so von jeder unvollkommenen Consonanz in eine vollkommene auf- und absteigen. 104) Dieß hält de Muris im Diskante für sehr schön.

6) Bey vollkommenen Consonanzen, nehmlich bey der Quinte, Octave, Decime, Duodecime und beym Einklange klingt das *mi* contra *fa* nicht; aber bey unvollkommenen Consonanzen, nehmlich bey Terzen, Sexten, und Undecimen kann eines gegen das andere gesetzt werden. 105) Es ist artig, daß hier auch die Decime als eine vollkommene Consonanz angesehen wird, da doch vorher nur der Einklang, die Quinte und Octave dazu gerechnet wurde. Eben so kommt hier die Undecime als unvollkommene Consonanz vor, von welcher de Muris im Anfange die-

duas notas ponere in rota, vel in una linea, vel in uno spatio, et eodem modo duas octavas: item duas sextas eodem modo, si octavo sequitur ultimam. De Muris redet hier bloß von großen Sexten. *Rota* aber heißt hier eine Art von Canon, welche die Engländer Catch nennen.

99) — quod sexta nulla modo potest poni in discantu simplici, nisi quod octava sequatur immediate.

100) — quod nos possumus ascendere per unam tertiam, vel per duas, vel per tres, sicut placet, cum tenore.

101) Et etiam possumus licentialiter ponere duas tertias in rota, et in una linea, vel in uno spatio.

102) Item possumus ponere duas quintas cum una tertia in rota, et duas octavas simili modo, et duas quintas cum octava et tertia, et duas octavas cum quinta et tertia per ascensum et descensum tenoris.

103) Et istud supradictum non debet poni in discantu, nisi dum evitari non potest.

104) — sciendum, quod nos optime possumus ascendere cum tenore de tertia in quintam, et sic de omni imperfecta specie in speciem perfectam, et e contrario eodem modo descendere cum tenore; et est valde pulcrum in discantu.

105) — quod mi contra fa non concordat in speciebus perfectis, utpote in quinta, et octava, et decima, et duodecima, ac in unisono; sed in speciebus imperfectis, scilicet in tertia, sexta, undecima unum licentialiter potest poni contra aliud.

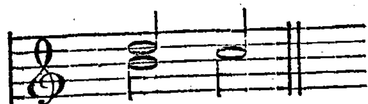
ses Kapitels so wenig als von der Quarte etwas wußte. Da indessen dieses ganze Kapitel in dem Pariser Codex nicht befindlich ist, sondern nur als ein Zusatz aus einer Handschrift, welche in die Abtey St. Blasien gehört, in der Gerbertschen Ausgabe beygefügt worden, so könnten diese Widersprüche leicht durch neuere Abschreiber hinein gekommen, folglich dem de Muris selbst nicht beyzumessen seyn.

In dieser Vermuthung werde ich durch den Auszug bestärkt, welchen Burney (*Hist. of Mus.* Vol. II. pag. 207.) aus einem ungedruckten Werke des de Muris, nehmlich aus seiner in der Vaticanischen Bibliothek befindlichen Kunst des Contrapunkts[106]) gegeben hat. Da dieser Auszug nur kurz ist, und die Regeln von der Fortschreitung der Consonanzen in weit besserer Ordnung darin enthalten sind, als in dem in der Gerbertschen Sammlung abgedruckten Kapitel, so verdient das Wesentlichste daraus mitgetheilt zu werden.

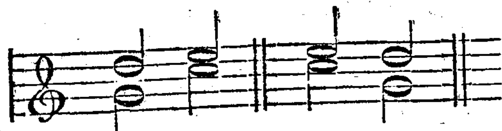
Den Anfang macht de Muris mit der Bemerkung, daß über die Octave hinaus alle Intervallen nur Wiederholungen sind, und daß sich innerhalb der Octave sechs verschiedene Arten der Consonanzen finden. Drey dieser Consonanzen sind vollkommen, und drey unvollkommen. In die erste Klasse gehört der Einklang, die Octave und die Quinte; in die zweyte die beyden Terzen und die große Sexte. Der Einklang wird zwar von einigen für keine Consonanz gehalten; er ist aber nach dem Boethius die Quelle aller, weil sie alle aus ihm entspringen. Er erfordert seiner Natur nach eine kleine Terz zur Folge:



Auf die kleine Terz hingegen folgt am besten eine vollkommene Consonanz:



Die Quinte geht am liebsten in die große Terz, und umgekehrt die große Terz in die Quinte:



Auf die Octave kann die große Sexte folgen, und auf die große Sexte entweder eine vollkommene oder unvollkommene Consonanz:

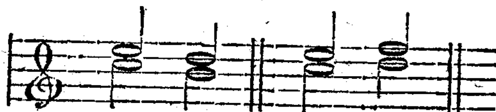


Eben dieß ist der Fall mit der kleinen Terz, auf welche, da sie eine unvollkommene Consonanz ist, entweder eine vollkommene oder unvollkommene folgen kann:

106) *Ars Contrapuncti, Ioh. de Muris.* Ex MS. Vat. 5321.



Auf die große Terz folgt zwar am liebsten die Quinte; es kann aber auch eine andere Terz auf sie folgen, nur muß es sodann eine kleine seyn:



Die große Sexte hat ebenfalls am liebsten die Octave nach sich, es kann aber der Mannigfaltigkeit wegen auch eine vollkommene oder eine unvollkommene Consonanz von einer andern Art auf sie folgen:



In die Quinte kann sie nur dann gehen, wenn die untere Stimme um eine große oder kleine Terz steigt.



Bey Terzen und Sexten kann dieß aber nach Belieben geschehen.

Jede Composition soll mit einer vollkommenen Consonanz anfangen und endigen, und es muß bemerkt werden, daß nie zwey Stimmen in vollkommenen Consonanzen zugleich mit einander steigen oder fallen dürfen, obgleich die unvollkommenen ohne Einschränkung gebraucht werden können. Endlich muß man Sorge tragen, daß, wenn die untere Stimme steigt, die obere falle und so umgekehrt.

Sonderbar ist es, daß de Muris weder der kleinen Sexte, noch der Quarte Erwähnung thut, da die Quarte bey den frühern Musiklehrern als die vorzüglichste Consonanz geachtet wurde, und die kleine Sexte als eine Umkehrung der kleinen Terz in einem zweystimmigen Gesang schwerlich ganz vermieden werden kann. Wenn man auch annehmen wollte, daß die Quarte dem de Muris ihres allzu häufigen Gebrauchs wegen zum Ekel geworden seyn könnte, er sie folglich aus Ueberdruß gänzlich vermieden hätte, so läßt sich doch kein Grund finden, warum er auch mit der kleinen Sexte so verfuhr, und sie eben sowohl von der Reihe seiner unvollkommenen Consonanzen ausschloß.

Dem sey indessen wie ihm wolle, man sieht wenigstens aus den angeführten Regeln von der Fortschreitung der Consonanzen, so wie aus den beygefügten Beyspielen in Noten, daß es de Muris schon zu einem beträchtlichen Grad von Reinigkeit in der Harmonie gebracht hatte, und daß gegen seine gegebenen Fortschreitungen noch in unsern Zeiten nichts Wesentliches eingewendet werden kann. Nur läßt sich leicht begreifen, daß eine Harmonie, von welcher nicht nur Consonanzen, sondern auch alle Dissonanzen ausgeschlossen werden, weder reich noch mannigfaltig seyn kann, daß ihr folglich noch eine gewisse Biegsamkeit und Gewandtheit mangeln mußte, ohne welche die verschiedenen mit einander vereinigten Stimmen so wenig fließend als sangbar seyn konnten. In dem Gebrauche mannigfaltiger

Inter-

Intervallen scheint daher Marchettus schon weiter als de Muris gewesen zu seyn, wie wir im vorhergehenden §. aus der Intervallentafel und aus einigen kleinen Melodien desselben gesehen haben; in der reinen Behandlung einer geringern Anzahl von Intervallen übertraf aber de Muris den Marchettus wieder so sehr, daß wir ihn mit Recht als den ersten ansehen müssen, der den Grund zur wahren reinen Harmonie gelegt hat, auf welchem in der Folge immer weiter fortgearbeitet werden konnte.

§. 31.

Der Erklärer des de Muris, **Prosdocimus de Beldomandis** ist zwar in dem, was der erstere von der Mensuralmusik gelehrt hat, wahrscheinlich nicht von ihm abgewichen, weil uns diejenigen musikalischen Schriftsteller, welche seine Werke gesehen und untersucht haben, sonst etwas davon gesagt haben würden; in der Lehre von der Harmonie soll er aber in einigen wesentlichen Punkten von seinem Autor abgegangen seyn, und ihn gerade da ergänzt haben, wo es am nothwendigsten war. Burney hält ihn für den ersten, der die kleine Sexte unter die Consonanzen aufgenommen habe, und umständlich über die Quarte als eine Dissonanz spreche.[107]) Indessen sagt er von der Quarte, sie dissonire weniger als die Secunde oder Septime, sey daher von einer Mittelart zwischen Con- und Dissonanzen.

In seinem Werke *de Contrapuncto* giebt er folgende Definition: „Contrapunctus vero proprie sive stricte sumptus, est unius solius note contra aliquam aliam unicam solam notam in aliquo cantu positio — cum hic vere contrapunctus nominari habeatque contrapositio vere est interpretatio istius termini contrapunctus." (s. Martini *Storia* etc. T. I. pag. 192.) Man sollte aus dieser Definition fast schließen, daß uns Jahr 1412., in welcher Zeit das genannte Werk geschrieben worden, noch kein figurirter Contrapunkt vorhanden gewesen seyn, oder einen andern Namen gehabt haben müsse.

§. 32.

Bis auf die Zeit des de Muris scheint die Lehre von der Harmonie, so wie die Ausübung derselben noch wenig verbreitet gewesen zu seyn. Die Alten hingen an ihrem Organum, oder an der hergebrachten Art des alten Diskants, und mochten sich wahrscheinlich mit der neuen weit beschwerlichern Kunst nicht abgeben. Sie blieb daher allem Anschein nach Jahrhunderte lang in wenigen Händen, bis allmählich die Zahl ihrer Anhänger so anwuchs, daß sie den Gegnern derselben das Gleichgewicht halten oder gar ein entschiedenes Uebergewicht bekommen konnte. So wie aber dieser Fall erst eingetreten war, scheint sie sich auch wie ein reißender Strom in sehr kurzer Zeit über ganz Europa verbreitet zu haben. Man kann die Zeit nicht ganz genau bestimmen, in welcher dieser Strom los brach; daß es aber während der Lebenszeit des de Muris geschehen seyn muß, beweist ein Decretalschreiben des Papsts Johann XXII., welches dieser Sache wegen zu Avignon im Jahre 1322. gegeben wurde. In diesem Decrete wird, nachdem überhaupt die Cleriker erinnert werden, den Gesang so einzurichten, daß die Andacht der Gläubigen dadurch erregt werde (in ecclesia Dei psalmodiam cantandam praecipi, ut fidelium devotio excitetur etc.,) von einigen Schülern einer neuen Schule gesprochen, „welche im Gesang das Zeitmaß beobachten, neue Noten einzumischen versuchen, lieber ihre eigenen Einfälle als alte Melodien singen, Semibreves und Minimas gebrauchen, die Melodien mit

107) Prosdocimus de Beldomandis is the first who allows the minor 6th a place in the catalogue of Concords, and is explicit in speaking of the 4th as a *Discord*. Hist. of Mus. Vol. II. p. 209.

Hoquetis untermischen, im Diskante ausschweifen, mit Triplis und gemeinen Motetten bisweilen so verschwenderisch sind, daß sie sogar die Grundlage der Gesänge nicht achten, nicht wissen, worauf sie bauen wollen, die Tonarten nicht kennen, und nicht unterscheiden, sondern sie unter einander vermengen, indem sie durch die Menge von Noten das bescheidene und gemäßigte Steigen und Fallen des Choralgesangs, wodurch die Tonarten von einander unterschieden werden, verdunkeln und unverständlich machen, stets laufen, nie ausgehaltene Töne hervorbringen, die Ohren betäuben, mit Geberden ausdrücken wollen, was sie vorbringen, und dadurch nicht nur die beabsichtigte Andacht stören, sondern sogar das schädliche schlüpfrige Wesen verbreiten, und befördern.[108]) Diese Schüler der neuen Schule sind offenbar die Figuristen, welche die Figuralmusik auszubreiten suchten, und in ihrem Wohlgefallen an der neuen Art so weit gingen, daß sie sie allzu häufig gebrauchten, und dadurch obige Klagen und das päpstliche Verbot veranlaßten. Dieser allzu häufige, in Mißbrauch ausgeartete Gebrauch der Figuralmusik hinderte indessen den Papst nicht, einen bessern und vorsichtigern Gebrauch der neuen Kunst in der Kirche zu gestatten. Denn in eben dem Decretalschreiben, in welchem die obigen Beschwerden befindlich sind, wird hinzu gesetzt: „es sey indessen nicht die Absicht zu hindern, oder zu verbieten, daß man bisweilen, vorzüglich an Festtagen rc. von Zeit zu Zeit einige Consonanzen oder Accorde, dergleichen die Octave, Quinte, Quarte rc. ist, über den Kirchengesang anbringe, nur müsse es so geschehen, daß der Hauptgesang unverstümmelt erhalten werde.“ [109])

Diese zweyte Stelle ist in ihrer Art eben so merkwürdig, als es die erste war. Dort wurde von Hoquetis, von Semibrevibus und Minimis, von einer neuen Schule, von temporibus mensuratis, von notulis, von discantibus, triplis, motetis vulgaribus etc. geredet, woraus man sehen kann, daß die Musik in jener Zeit nicht nur mensural, sondern auch figural gewesen ist, und daß man drey- und vierstimmig gesungen hat. Denn „Melodias *triplis et motetis vulgaribus* nonnumquam inculcant“ heißt nichts andres als: sie überladen den Choralgesang bisweilen mit dritten und vierten Stimmen. Hier in der zweyten Stelle aber scheint es, als wenn man durch die ausdrückliche Benennung der Octaven, Quinten und Quarten die neue Harmonie, oder den eigentlichen Figuralgesang wieder auf das alte Organum habe zurückführen wollen, wenn das beygefügte Wort hujusmodi nicht etwa andere Intervallen, nehmlich Terzen und Sexten bezeichnen soll. Diese Sache läßt sich indessen in unsern Zeiten nicht mehr befriedigend entscheiden. Denn es können zwar Terzen und Sexten, aber auch die höhern Octaven von den benannten Intervallen unter dem hujusmodi verstanden werden, wel-

108) Sed nonnulli *novellae scholae* discipuli, dum *temporibus mensurandis* invigilant, *novis notis* intendunt, fingere suas quam antiquas cantare malunt. In *Semibreves* et *Minimas* ecclesiastica cantantur, *notulis* percutiuntur. Nam Melodias *hoquetis* intersecant, *discantibus* lubricant, *triplis et motetis vulgaribus* nonnumquam inculcant, adeo ut interdum Antiphonarii et Gradualis fundamenta despiciant, ignorent super quo aedificant, *Tonos* nesciant, quos non discernunt, imo confundunt, cum ex earum *multitudine notarum* ascensiones pudicae, descensionesque temperatae plani cantus, quibus Toni ipsi discernuntur ab invicem, obfuscentur. *Currunt* enim, et *non quiescunt*, aures inebriant, et non medentur: gestibus simulant, quod depromunt, quibus devotio quaerenda contemnitur, vitanda lascivia propalatur. *Docta Sanctorum* Extravag. commun. Lib. III. de vita et honestate Clericor. tit. 1.

109) Per hoc autem non intendimus prohibere, quin interdum, diebus festis praecipue, sive solennibus in Missis, et praefatis divinis officiis aliquae consonantiae, quae *Melodiam* (heißt hier so viel als Harmonie) sapiunt, puta *Octavae*, *Quintae*, *Quartae*, et hujusmodi supra cantum ecclesiasticum simplicem proferantur: sic tamen, ut ipsius cantus integritas illibata permaneat, et nihil ex hoc de bene morata musica immutetur: maxime cum hujusmodi consonantiae auditum demulceant, devotionem provocent, et psallentium Deo animos torpere non sinant. *Ibid.*

ches letztere fast am wahrscheinlichsten ist, da die Menschen stets geneigter sind, beym Alten zu bleiben, als Neuerungen anzunehmen, oder sie aufkommen zu lassen.

Doch kann auch diese neue Figuralmusik in der Zeit, in welcher gedachtes päpstliche Decret gegeben wurde, nicht mehr ganz neu gewesen seyn. Aus dem Policraticus [110]) des Johann von Salisbury (Ioannes Sarisberiensis) sieht man sogar, daß eine völlig ähnliche Art von Musik schon ums Jahr 1170, um welche Zeit der Policraticus geschrieben ist, in der Kirche gebräuchlich gewesen seyn muß. Ob man dieß bloß auf England, oder auch auf andere Europäische Länder zu rechnen hat, ist ungewiß. Da aber Johannes Sar. in Frankreich und Italien studiert, und seine Begriffe daher geholt hat, so ist sehr wahrscheinlich, daß der Gebrauch dieser Art von Figuralmusik um jene Zeit schon in allen christlichen Ländern eingeführt war, daß sie aber vermuthlich ihre völlige Entwickelung noch nicht erreicht hatte. In der hierher gehörigen merkwürdigen Stelle wird beklagt, „daß eine weichliche und wollüstige Musik den Zugang ins Heiligthum gefunden habe, den Gottesdienst entweihe, und die schwachen Seelen entnerve. Wenn man höre, wie einige vor, einige mit, einige nach, einige dazwischen, einige entgegen singen, so glaube man, es sey nicht Menschen- sondern Syrenengesang, und bewundere die Leichtigkeit der Stimmen, welcher weder die Nachtigall noch der Papagey es gleich thun könne. Sie fallen in die tiefsten, und steigen in die höchsten Töne mit einer solchen Leichtigkeit, singen bald schwach, bald stark, und mildern die hohen und höchsten Töne mit den tiefen und tiefsten so, daß das erstaunte und irre geführte Ohr unfähig ist, die verschiedenen Stimmen von einander zu unterscheiden. Wenn solche Dinge ihr Maß überschreiten (wird fortgefahren,) so sind sie weit geschickter, die Lendensäfte in Bewegung zu setzen, als das Gemüth zur Andacht zu lenken. Bleiben sie aber innerhalb gehöriger Grenzen, so mildern sie unsere Sorgen, und geben dem Geiste einen Vorschmack jener Freude und Ruhe, die wir einst in der Gesellschaft der Engel zu genießen haben werden." Was kann dieß für eine Art von Musik gewesen seyn, wenn es nicht die wahre Figuralmusik war? Können die Ausdrücke *modulationes praemolles praecinentium*, *canentium*, *decinentium*, *intercinentium et occinentium*, die *sectio et geminatio notularum*, und die *replicatio articulorum singularumque consolidatio* etwas anderes als ein harmonisches, contrapunktistisches Gewebe mehrerer Stimmen unter einander bedeuten?

Dennoch läßt sich kaum glauben, daß eine solche Art von Musik schon im zwölften Jahrhundert sehr verbreitet gewesen seyn könne, da die eigentlichen musikalischen Schriftsteller dieses Zeitraums in ihren Lehrsätzen noch sehr wenig über das alte Organum und die alte Diaphonie hinaus gehen, und es doch höchst wahrscheinlich ist, daß sie etwas davon gesagt haben würden, wenn zu ihrer Zeit schon eine künstlichere Art von Musik vorhanden und gebräuchlich gewesen wäre. Ob daher gleich die obige Stelle aus dem Policraticus das frühere Daseyn einer Figuralmusik im ganzen Sinne dieses Worts

110) Ipsum cultum religionis Musica incestat, quia ante conspectum Domini in ipsis penetralibus sanctuarii, lascivientis vocis luxu, quadam ostentatione sui, muliebribus modis, *notularum articulorumque caesuris* stupentes animulas, emollire nituntur. Cum *praecinentium*, *canentium* et *decinentium*, *intercinentium* et *occinentium* praemolles modulationes audieris, Syrenarum concentus credas esse, non hominum, et de vocum facilitate miraberis, quibus philomela vel psittacus, aut si quid sonorius est, modos suos nequeunt coaequare. Ea siquidem est ascendendi descendendique facilitas, ea sectio vel geminatio notularum, ea replicatio articulorum, singularumque consolidatio, sic acuta et acutissima, gravibus et subgravibus temperantur, ut auribus sui judicii fere subtrahatur auctoritas: et animus, quem tantae suavitatis demulsit gratia, auditorum merita examinare non sufficit. Cum haec quidem modum excesserint: lumborum pruriginem quam devotionem mentis poterunt citius excitare. Si vero moderationis formula limitantur: animum a curis liberant vel redimunt, exterminant temporalium sollicitudinem: et quadam participatione laetitiae et quietis et amica exsultatione in deum mentes humanas trajiciunt ad societatem angelorum. *Policraticus*, sive de nugis curialium, lib. I. cap. 6.

zu beweisen scheint, so mag sie doch wenigstens theils noch nicht allgemein verbreitet, theils auch noch so unvollkommen gewesen seyn, daß sie eben dieser Unvollkommenheit wegen größeres Aufsehen erregte, als sie erregt haben würde, wenn sie vollkommener gewesen wäre. Man hat demnach Grund genug, ihre allgemeinere Verbreitung erst in die Zeiten des de Muris zu setzen, da er offenbar der erste ist, der deutliche und anwendbare Vorschriften zur Fortschreitung und Verbindung der Consonanzen gegeben hat. Was Franco und seine ersten Nachfolger darin gethan haben, waren erste Versuche, die weiter führen konnten und geführt haben, aber sie mußten erst durch manche Hände gehen, ehe sie zu derjenigen Klarheit kamen, in welcher sie durch Johann de Muris auf die Nachwelt gebracht worden sind.

Wenn man also annimmt, daß die eigentliche allgemeinere Verbreitung der Figuralmusik, oder die gleichzeitige Verbindung mehrerer Stimmen, eine Folge der Bemühungen gewesen ist, welche de Muris darauf verwendete, so liegt der Grund dieser Meinung oder Behauptung nicht nur in der Natur der Sache, sondern auch in der Beschaffenheit seiner auf uns gekommenen Schriften, und in den unverwerflichen Zeugnissen verschiedener alter und neuer Schriftsteller. De Muris scheint daher eigentlich das Haupt der neuen Schule gewesen zu seyn, über deren Schüler in den oben angeführten päpstlichen Decretalschreiben geklagt wird.

Aus allen diesen Umständen zusammen genommen läßt sich schließen, daß die erste Verbreitung dieser neuen Gattung von Musik in Frankreich ihren Anfang genommen haben müsse. De Muris lebte in Paris, und die früheste Klage über die Mißbräuche, die man in der Kirche mit der neuen Singart machte, kam ebenfalls aus Frankreich, nehmlich aus Avignon. Aus Frankreich scheint sie zuerst nach Deutschland gekommen seyn. Goldast (Tom. I. rerum Alemannicar. pag. 189.) führt in seinen Anmerkungen über *Ekkehardi* jun. casus etc. bey Gelegenheit der Erklärung der Wörter *Frigdorarum* und *Occidentanarum* (*Frigdora* scil. melodia ist so viel als Phrygia-Doria, und *occidentana* so viel als occidentalis, oder Latina) unter andern auch folgende Stelle an: Tandem et *musices totius renovatio*, et *novorum modorum adjectio*, *notarumque transformatio* facta circiter A. D. 1360. Notavit id *Fr. Petrus Herpius*, Monachus Dominicanus, in Chronico Francofurtensi ad illum annum scribens: *Musica ampliata est. Nam novi cantores surrexere, et Componistae et Figuristae inceperunt alios modos assuere.* Goldast setzt hinzu: Videtur et *tunc primum* Musica partiri coepta in *Choralem et Figuralem*, *suisque singulae notis* scribi. — Qui autem novi illi modi, quos Herpius anno illo scribit assutos, nondum mihi constant. Diese Modi waren nichts anderes, als neue Tonfüße, gehörten also in die von Franco zuerst bekannt gemachte Mensuralmusik.

Auf eine ähnliche Art wird diese Umwandlung der Musik in Deutschland in der unter dem Namen Joh. Friedr. Faust von Aschaffenburg bekannten Limpurger Chronik angemerkt. [111]) „In denselbigen Jahren (heißt es hier unter 1360.) verwandelten sich die Carmina und Gedichte in Teutschen Landen. Dann man bishero lange lieder gesungen hatte, mit fünf oder mit sechs Gesetzen. Da machten die Meister neuwe lieder, das hieset Widersang mit drey gesetzen. Auch hatte es sich also ver-

111) Der vollständige Titel dieser kleinen aber sehr schätzbaren Chronik heißt: *Fasti Limburgensis*, das ist: Ein wohlbeschrieben Fragment einer Chronik von der Stadt und den Herren zu Limburg an der Lohne, darin derselben und umliegender Herrschaften und Städt Erbauung, Geschichten, Veränderungen der Sitten, Kleidung, Musik, Krieg, Heyrath, Absterben vornehmer hoher Geschlecht, gute und böse Jahr, welche der Author selbst erlebt, und anders dergleichen mehr, so in andern publicirten Chronicis nicht zu finden. Gedruckt bey Gotthard Vögelin, 1617. 8. 123. Seiten.

wandelt mit dem Pfeiffenspiel, vnd hatten aufgestigen in der Musica, daß die nicht also gut war bishero, als nun angangen ist. Dann wer vor fünf oder sechs Jaren ein guter Pfeiffer war im Lande, der daucht jhn jtzund mit ein flihen. Da sang man dis Widersang:

Hoffen helt mir das Leben,
Trauren thet mir anders wehe ꝛc.

Die Annales Dominicanorum Francofurtensium des Pat. Herp, die in Senkenbergs *Selectis* Tom. II. abgedruckt sind, und woraus die hierher gehörige Hauptstelle schon nach dem Goldast angeführt ist, haben ebenfalls den die Pfeiffer betreffenden Zusatz, der sich in der Limpurger Chronik findet. „Fistulatores quoque (heißt es daselbst) se in multum emendaverunt et magistralia carmina meliorata sunt.“ Man sieht hieraus, daß Herp, welcher im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts lebte, seine Nachricht aus der Limpurger Chronik genommen hat, deren Verfasser, wenn es wahr ist, daß er die Begebenheiten, welche er erzählt, selbst erlebt hat, zwischen 1336 und 1398. gelebt haben muß.

Um eben diese Zeit scheint sich die neue Musikart auch in Italien verbreitet zu haben. Zarlino, der ein sehr gründlicher musikalischer Schriftsteller war, aber sich doch in seinem Zeitalter noch keinen Begriff von der wahren Beschaffenheit des alten Organi, der Guidonischen Diaphonie und des Diskants machen konnte, datirt zwar den Gebrauch der Harmonie seinen mißverstandenen Zeugnissen gemäß viel früher; da ihm aber von seinem Schüler *Vincenzo Galilei* (Dialogo della Musica antica e moderna. Fiorenza, 1581. fol.) Einwendungen gemacht wurden, so bewies er hernach in seinen Supplementen, welche 1588. herauskamen, daß sie wenigstens ums Jahr 1397. vorhanden gewesen seyn müsse, weil er ein Manuscript auf Pergament besessen habe, worin sechs Singduette und ein Singterzett befindlich war, und auf dessen Umschlag die Jahrzahl 1397. stand. Dieß sey wahrscheinlich, fährt er fort, nur das Jahr, in welchem der Besitzer das gedachte Notenbuch erhalten habe, nicht aber in welchem es geschrieben worden sey. Dieß erhelle aus dem Unterschied der Buchstaben im Buche und im Umschlage, so wie auch daraus, daß der Umschlag viel neuer als das Buch sey. [112]) Ich wollte übrigens, daß Zarlino eines von diesen Duetten nebst dem Terzett hätte abdrukken lassen; diese beyden Stücke würden eine große musikalische Seltenheit seyn, und unsere Begriffe über die Beschaffenheit der Harmonie eines so frühen Zeitalters sehr berichtigt haben. Jetzt erfahren wir nichts weiter davon, als daß sie mit ordentlichen Noten auf sechs Linien geschrieben waren.

Zarlino erzählt ferner an eben diesem Orte, daß er noch einige zweystimmige Gesänge aus Lucca von einem vortrefflichen Componisten und Organisten mit Namen Gioseffo Guammi bekommen habe, die er für noch älter halte, als die, welche im oben gedachten Buche befindlich waren. Die Notenzeichen waren in beyden einander ähnlich, die letztern aber nur auf fünf Linien geschrieben. [113]) Auch hiervon hat Zarlino keine Probe gegeben.

112) Di più si conosce questo modo di cantare à più d'una voce, esser più antico di quello che credo questo mio Discepolo, da un libro scritto in carta pecora, che già molti anni tengo appresso di me, nel quale vi sono scritte e notate con buona mano aliquante Cantilene, che si cantavono à due voci solamente, ed una à tre, sopra sei righe fatte di cenaprio; il qual libro tiene scritto nella coperta in lettere mercanteſche queste parole: *Al nome de Dio MCCCXCVII.* che potea esser la memoria de l' Anno, che colui, del qual libro era patrone, l'hebbe prima nelle mani; e non quello, nel quale fu scritto: e questo è segno evidente, che la lettera, con la quale fu scritto esso libro, è molto differente da quella, ch' è sopra la detta coperta; e la coperta si vede essere più noua, che non è il libro etc. *Sopplimenti musicali*, cap. 3. pag. 17. sq.

113) Si conosce anco questa cosa da alquante Cantilene antiche, notate in una carta pergamena separatamente sopra cinque righe, scritte con figure e caratteri simili a quelli, con i quali sono scritte quelle, che sono al sudetto libro, che mi fu mandato da Lucca l'un degli anni passati, dal molto gentile M. Giu-

Die Meinung des Donius von dem Gebrauche des Contrappunto alla mente, der als Vorläufer der nachherigen Figuralmusik angesehen werden kann, und muß, ist schon in der 82sten Note angeführt. Er setzt diesen extemporirten Contrapunkt ins zwölfte und dreyzehnte Jahrhundert. Hieraus folgt, daß die darauf folgende oder daraus entstandene neue Musikart in den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts gehören müsse. Vincenzo Galilei nimmt eine spätere Zeit an, und kommt damit der Periode am wenigsten nahe, in welcher de Muris gelebt hat. Nach seiner Meinung war die vollstimmige Musik in der Zeit, in welcher er seinen Dialogo della Musica antica e moderna schrieb und herausgab, nehmlich im Jahr 1581, noch nicht über hundert und funfzig Jahre alt.[114] Wenn wir nun 150 von 1581 abziehen, so kommt das Jahr 1431 hinaus, welches die erste Verbreitung der Harmonie um ungefähr hundert Jahre jünger machen würde, als sie oben angegeben worden ist. Aber Galilei hatte wahrscheinlich die zu seiner Zeit mit 12 bis 30 obligaten Stimmen überladenen Motetten im Sinne, welche Art zu componiren allerdings erst im Anfange des funfzehnten Jahrhunderts, folglich in der von ihm angegebenen Zeit ihren Anfang nahm. Da man einmal Wohlgefallen an mehreren verschiedenen Stimmen gefunden hatte, so ging man in der Vermehrung derselben allmählich immer weiter, bis man fühlte, daß man zu weit gegangen war, und sich entschließen mußte, wieder umzukehren, und die wahre Schönheit des vielstimmigen Gesangs nicht bloß in der Menge der Stimmen, sondern in der zweckmäßigen Behandlung und Verbindung einer geringern Anzahl zu suchen. Der ordentliche aus Con- und Dissonanzen bestehende, bloß vierstimmige Satz war aber gewiß schon früher vorhanden, und schreibt sich aus dem Zeitalter des de Muris her. Daß Galilei bloß an die mit Stimmen und Intervallen überladene Vollstimmigkeit gedacht habe, sieht man deutlich aus einer andern Stelle seines Dialogs, worin er ausdrücklich über eine solche Ueberladung klagt.[115]

Es ist überhaupt wahrscheinlich, daß man in keinem einzigen Europäischen Lande die Einführung einer Sache, die so viel Aufsehen machte, lange gehindert haben wird. Die Verbindungen, in welchen alle diese Länder im vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderte mit einander standen, mußten die neue Kunst wenigstens überall bald bekannt machen, und war sie einmal bekannt, so ist der Reitz der Neuheit von jeher bey allen Völkern so groß gewesen, daß man glauben kann, er werde auch hier gewirkt und die Annahme einer so neuen Sache befördert haben. Daß dieß in den Deutschen und Französischen Niederlanden eben so geschehen sey, wie in Frankreich, Deutschland und Italien, leidet daher gar keinen Zweifel. Aber daß es in diesen Ländern auf eine so ausgezeichnete Art geschehen sey, daß hier die ersten und besten Contrapunktisten zu einer Zeit, da in andern Ländern die Kunst des Contrapunkts fast noch in der Wiege lag, schon in so großer Menge vorhanden waren, und den übrigen Nationen zu Mustern dienen konnten, hat man bisher nicht, wenigstens nicht allgemein, gewußt und geglaubt. Dennoch vereinigen sich sehr viele Umstände zur Bestätigung dieser Meinung. Daß die wichtigsten, auch in unsern Zeiten, wenigstens dem Namen nach bekannten, Contrapunktisten, Obrecht, Ockenheim, Josquinus, Niederländer waren, und schon im funfzehnten Jahrhundert die Kunst des Contrapunkts sehr hoch getrieben hatten, bezeugt nicht nur Tinctor in seinem Wer-

ſeſſo Guammi eccellente Compoſitore e Suonatore ſoavilſimo d'Organo; e ſono compoſte à due voci, e ſtimo che (da molti accidenti che vi concorrono) ſiano alquanto più antiche di quelle, che ſono notate nel libro nominato. *Ibid.*

114) Certa coſa è per quello che hò potuto raccorne da diverſe parti, che la maniera di cantare oggi tante arie inſieme, non è più di cento cinquanta anni, che l' è in uſo. *Dial. della Muſ. antica e moderna.*

115) — ma ne anco è alcuno, che nel cantare queſte più arie inſieme, che hormai ſono centocinquanta anni, che elle s' introduſſero, habbia mai udito ò oda tal confuſa diverſità d'intervalli etc. *Ibid.* p. 30.

ke von den musikalischen Proportionen, sondern auch Franchinus Gafor in der Musicae Practica. Da beyde Werke in der zweyten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts geschrieben sind, so hätten die genannten Niederländischen Componisten nicht darin angeführt werden können, wenn sie erst ins sechzehnte Jahrhundert gehörten, wie einige haben annehmen wollen. Zu Tinctors Zeit, wie ausdrücklich in dem angeführten Werke von ihm gesagt wird, war Ockenheim sogar schon gestorben. Da man nun den Flor Tinctors ungefähr ins Jahr 1470. setzt, und sein Proportionale Musices wahrscheinlich noch früher geschrieben worden, so scheint daraus zu folgen, daß Ockenheim schon im Anfange dieses funfzehnten Jahrhunderts gelebt und geblüht haben müsse. Wenn man nun ferner weiß, daß dieser Ockenheim die contrapunktistischen Künste in dieser frühen Zeit schon so hoch trieb, daß sich viele Musiker aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts die Köpfe zerbrechen mußten, um seine künstlichen Canones aufzulösen, und er vermuthlich seine Kunst in seinem Vaterlande gelernt hat, so setzt dieß alles zusammen genommen einen sehr frühen Gebrauch der Harmonie in den Niederlanden voraus, vielleicht einen eben so frühen, als man von Frankreich annehmen muß.

Daß die Niederlande im sechzehnten Jahrhunderte eine allgemeine musikalische Pflanzschule für ganz Europa waren, und alle Höfe und ansehnliche Städte mit Musikern und Componisten versorgen konnten, eben so, wie es ein Jahrhundert später von Italien aus geschah, ist völlig erwiesen, und kann auf keine Weise bezweifelt werden. Auch dieser Umstand setzt eine lange vorhergegangene Ausübung der Harmonie in diesem Lande voraus. Aber nicht bloß im sechzehnten, sondern auch schon im funfzehnten Jahrhundert nahmen die Großen, und sogar in Italien ihre Tonkünstler aus den Niederlanden. Der Abt Du Bos (Reflexions critiques sur la Poesie et sur la Peinture, Tom. I. Sect. 46. pag. 458.) führt eine Stelle aus der Geschichte von Mailand des Corio an, worin von dem Herzog Galeatio Sforza, welcher 1476. in der St. Stephans-Kirche zu Mailand ermordet wurde, gesagt wird, daß er die Musik sehr geliebt und ungefähr dreyßig Musiker aus den Französischen Niederlanden in seinen Diensten gehabt habe. Einer derselben mit Namen Cordier erhielt vom Herzoge eine monatliche Besoldung von 100 Dukaten. (Le Duc aimoit beaucoup la Musique, et meme il tenoit à ses gages une trentaine de Musiciens Ultramontains, auxquels il donnoit de gros appointemens. Un d'eux nommé Cordier, touchoit du Prince cent Ducats par mois.) Cordier wird wahrscheinlich der Capellmeister gewesen seyn.

Am meisten wird aber die frühe Ausbildung der Niederländer in den musikalischen Wissenschaften in der Descrizione di tutti i Paesi bassi von *Ludov. Guicciardini* bestätigt. Hier werden die Belgier die wahren Patriarchen der Musik genannt, die sie wieder hergestellt und zu einem hohen Grade von Vollkommenheit gebracht haben. Die glücklichsten Anlagen dazu wurden ihnen gleichsam angeboren, so daß die Einwohner beyderley Geschlechts schon von Natur richtig und angenehm singen konnten. Wenn nun in der Folge die Kunst der Natur zur Hülfe kam, so erregten sie durch ihre Compositionen und durch die Ausführung derselben die Bewunderung aller christlichen Höfe, und erwarben sich große Reichthümer. Ich führe diese Stelle nach der lateinischen Uebersetzung dieses Werks an, weil ich die frühere Italiänische Ausgabe (Antwerpen 1551 und 1581) nicht bey der Hand habe. Hier heißt sie in der vorgesetzten allgemeinen Beschreibung, S. 56. „Sunt deinde hi Belgae veri Musicae artis antistites, quam et instaurarunt videlicet, et ad summam evexerunt perfectionem. Est enim illa iis adeo naturalis et velut congenita, ut et viri simul et foeminae summa, non solum festivitate, sed et harmonia, ad numeros naturaliter canant. Cui ingenitae facultati addita postmodum arte, ea, ceu videmus indies et audimus, tum vivae, quod dicunt, vocis, tum musicae instrumentalis edunt specimina, eum concentum, ut in omnibus Christianorum Principum aulis merito foveantur et magni fiant.“ Die großen Künstler, welche hierauf genannt werden, sind

folgende: Johann Tinctor (Ioannes ille Tinctorius Nivellensis, cujus ut hominis rara quadam virtute praediti, suo infra loco fusius memini:) Josquinus Pratensis, Obrecht, Ockegem, Ricciafort, Adriano Willaert, Johann Mouton, Verdelot, Gombert, Lupus Lupius, Cortois, Crequilon, Clemens non Papa, Cornelius Canis, (die in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts alle schon todt waren, „omnes jam vita defuncti,") Cipriano di Rore, Gianle Coick, Phil. de Monte, Orlandus Lassus, Mancicourt, Josquinus Baston, Christian Hollando, Giaches di Waert, Bonmarche, Severin Cornetto, Piero du Hot, Gerard di Tornout; Hubert Waelrant, Jaquettus Berchem (civis Antverpiensis,) Andreas Pevernage, Cornelius Verdonk, und viele andere, die noch jetzt an allen christlichen Höfen zerstreut und unter mancherley Titeln als große Meister der Musik berühmt sind. (Aliique complures, etiamnunc superstites, ac celeberrimi omnes, et variis honorum titulis per Christianum orbem dispersi, artis Musicae professores.") In der That macht der große Wohlstand, den die Niederländer schon sehr frühe durch ihre blühende Handlung genossen, eine mit diesem Wohlstande in gleichen Schritten gehende Ausbildung der Künste sehr begreiflich; man hat daher keine gegründete Ursache, an der Wahrheit der angeführten Nachrichten zu zweifeln, oder sie für übertrieben zu halten.

Ueber die Einführung der neuern Musikart in England sind die Nachrichten sehr widersprechend. Einige Schriftsteller wollen, die Harmonie habe ihren Ursprung überhaupt in England genommen, und sey von da aus erst in andere Länder verbreitet worden. Das musikalische Werk des Pseudo-Beda, worin von Concentu, Discantu atque Organis geredet wird, und einige mißverstandene Ausdrücke, welche sich bey verschiedenen Kirchenschriftstellern finden, die von dem Erzbischoff Dunstan gehandelt haben, mögen wohl die erste Quelle dieser Meinung gewesen seyn. Von der ersten Schrift weiß man aber nunmehr gewiß, daß sie nicht im Zeitalter des Beda, nehmlich im siebenten Jahrhundert geschrieben seyn kann, und von den den h. Dunstan betreffenden Ausdrücken, beym Surius, bey den Magdeburgischen Centuriatoren ꝛc. weiß man nunmehr ebenfalls, daß sie eine andere Bedeutung haben, als man geglaubt hat. Wenn z. B. Surius in seinen Lebensbeschreibungen der Heiligen von Dunstan schreibt: „Instrumentis musici generis, quorum scientia non mediocriter fultus erat, non tantum se, sed et multorum animos a turbulentis mundi negotiis saepe demulcere, et in meditationem *coelestis Harmoniae*, tam per suavitatem verborum, quam, modo materna, modo alia lingua, musicis modis interserebat, quam et per *concordem concentum*, quam per eos exprimebat, concitare solebat;[116]) so hat man durch *concordem concentum* eine Harmonie nach neuer Art verstanden, da doch das Wort Harmonie in den frühern Zeitaltern nie etwas anderes als eine melodische oder successive Verbindung verschiedener Töne bedeutete. Wer daher aus der Stelle des Surius schließen wollte, der h. Dunstan habe eine Harmonie nach unserer Art auf musikalischen Instrumenten zu seinen Singmelodien gemacht, und sie gleichsam damit begleitet, der würde sehr irren. Eben so wenig beweist die Stelle bey den Magdeburgischen Centuriatoren, die den h. Dunstan angeht: „Praeter linguarum autem et artium studia inprimis *Musica instrumenta*, *magna cum felicitate*, tractare didicit etc."[117]) Man vergleiche hiermit den 64sten §. des vorhergehenden Kapitels, so wird man allenfalls urtheilen können, von welcher Art sein Spielen auf Instrumenten war.

So wenig nun aus allem diesem zu erweisen ist, daß Dunstan die vielstimmige Musik erfunden und zuerst in England eingeführt habe, so ist ihm dieses Verdienst dennoch hauptsächlich von Deutschen musikalischen Schriftstellern, von Prinz an bis auf Marpurg ohne Bedenken zugeschrieben worden.

Dieser

116) *Laur. Surii* Histor. SS. Tom. III. p. 360.
117) Centuria X. pag. 633.

Dieser erste Irrthum scheint auf einer andern Seite bloß durch Verwechselung eines ähnlich klingenden Namens einen zweyten erzeugt zu haben, indem einige andere musikalische Schriftsteller den um vierhundert Jahre jüngern Dunstable für denjenigen ansahen, welcher die Kunst mit vier Stimmen zu componiren erfunden und zuerst in England eingeführt habe. Nach dem Zeugniß des Bischoffs Tanner (Biblioth. Britannico-Hibernica, pag. 239.) war dieser Johann Dunstable nicht nur ein guter Musiker nach dem Geiste seines Zeitalters, sondern auch ein Mathematiker, Astronom und Astrolog. Er starb 1453.[118]) Sein Ruhm muß zu seiner Zeit groß gewesen seyn, weil verschiedene Grabschriften auf ihn gemacht, und bey Englischen Schriftstellern aufbehalten worden sind. Die eine ist in Weaver's Sammlung von Grabschriften, S. 577. enthalten, und heißt:

Clauditur hoc tumulo qui coelum pectore clausit,
Dunstable I, juris astrorum conscius ille,
— — novit — — abscondita pondere coeli;
Hic vir erat tua laus, tua lux, tua musica princeps,
Quique tuas dulces per mundum sparserat artes.

— — — — — —

Suscipiant proprium civem coeli sibi cives.

Die zweyte findet sich in Fullers Worthies pag. 116. folgenden Inhalts:

Musicus hic Michalus alter, novus et Ptolomaeus
Iunior ac Atlas supportans robore coelos,
Pausat sub cinere; melior vir muliere
Numquam natus erat; vitii quia labe carebat,
Et virtutis opes possedit unicus omnes.
Perpetuis annis celebretur fama Iohannis
Dunstable; in pace requiescat et hic sine fine.[119])

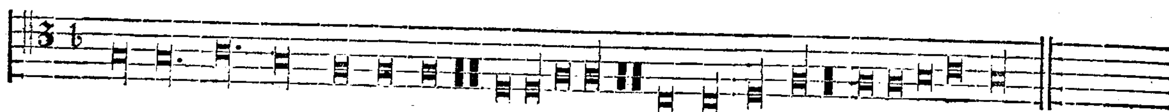
Es soll von diesem Dunstable ein Werk de mensurabili Musica handschriftlich vorhanden gewesen; aber verloren gegangen seyn. Burney (Hist. of Mus. Vol. II. pag. 399.) sagt, es sey von Franchinus Gafor in der Practica mus. lib. II. cap. 7. und lib. III. cap. 4. angeführt worden. Allein es ist in der ersten Stelle nicht die Rede von einem theoretischen Werke, sondern von einer Composition, worin Dunstable und ein gewisser Eloy einen besondern Gebrauch von Pausen gemacht haben sollen. Hier ist die Stelle: „Eloy igitur in modis doctissimus in missa sua dixerunt discipuli duabus ipsis longarum perfectarum pausis modum majorem perfectum declaravit atque unica insuper trium temporum pausa minoris modi perfectionem ostendit. Quod et *Donstable* in tenore Veni sancte spiritus disposuit hoc modo etc.“

Eben so ist es mit der zweyten Stelle beschaffen, worin Dunstable nebst Binchoys, Dufay und Brassart angeführt wird. Hier heißt es: „*Complures tamen discordantem hujusmodi minimam atque semibrevem admittebant ut Donstable, Binchoys, Dufay atque Brasart.*“ Wenn hieraus geschlossen werden sollte, Dunstable habe ein Werk de mensurabili musica geschrieben, so müßte folgen, daß auch Binchoys, Dufay und Brasart solche Werke über die Mensuralmusik geschrieben hätten.

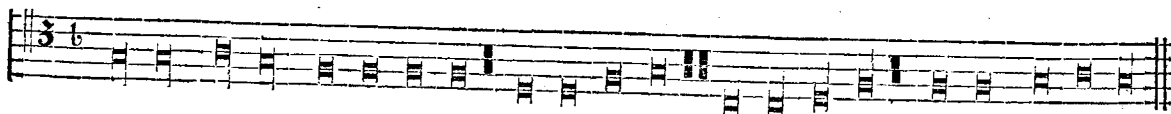
118) *Ioh. Dunstable* astronomiae et musices magister obiit MCCCCLIII. et sepultus est in ecclesia S. Stephani Walbroke etc.

119) s. *Hawkins* Hist of Mus. Vol. II. p. 299.

ten, wovon aber nirgends etwas zu finden ist. Am besten hätte dieß Morley wissen können, der Dunstable's Landsmann war, dem Zeitalter desselben am nächsten lebte, ihn auch gekannt, und seiner in der *Introduction to practicall Musicke*, pag. 178. erwähnt hat. Aber er redet ebenfalls von keiner theoretischen Schrift, sondern beschuldigt den Dunstable bloß, daß er in einer Composition den Fehler gemacht habe, zwey Sylben eines einzigen Worts durch lange Pausen von einander zu trennen. Die Stelle ist folgende: „We must also take heed of separating any part of a word from another by a rest, as some Dunces have not slacked to do; yea one, whose name is Iohannes Dunstable, an ancient English author, hath not onlie divided the sentence, but in the verie middle of a word hath made two long rests thus, in a song of four parts upon these words: Nesciens virgo mater virum:



for these be his owne notes and words, which is one of the greatest absurdities which I have seene committed in the dittying of musicke.“ Man sieht hieraus, daß Dunstable, welchen Morley in seinem Eifer einen Dickkopf schilt und damit auf seinen Namen anspielt, zwar schon vierstimmig componiren, seine Töne aber dem Sinne und Verstande der Worte noch nicht anpassen konnte. Burney (Hist. of Mus. Vol. II. pag. 400.) schreibt zwar diesen Fehler entweder dem Abschreiber oder Drucker zu, und meint, Dunstable möge die Stelle auf folgende Art ganz recht componirt haben:



allein Morley hatte die eigenen Noten und Worte des Dunstable vor sich, wie er ausdrücklich sagt, folglich konnte der Fehler nicht am Abschreiber liegen, eben so wenig als am Drucker, weil sonst die ganze sich auf die Composition beziehende Stelle in der Morleyischen Introduction falsch seyn müßte. Oder soll die Composition des Dunstable selbst gedruckt und in der von Morley getadelten Stelle verdruckt seyn? Wäre dieß der Fall, so würden wir mehr von Dunstable wissen, und uns nicht mit den wenigen im Franchinus Gafor befindlichen Fragmenten von seiner Composition begnügen müssen.

Die erste Veranlassung zu dem Irrthume überhaupt, daß die neue Musikart in England erfunden und von da aus anderwärts verbreitet worden sey, scheint Johann Tinctor gegeben zu haben, ein musikalischer Schriftsteller aus der zweyten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts, von welchem in diesem Kapitel schon oft geredet worden ist. Unter den musikalischen Schriften desselben, welche sich handschriftlich in der Sammlung des verstorbenen Pat. Martini zu Bologna befanden, war auch eine mit dem Titel: Ioannis Tinctoris, *Musicae Professoris*, Proportionale Musices. Sie hatte den Anfang: „Et primo Proemium“ und die Dedication war folgende: „Sanctissimo et invictissimo Principi Divo Ferdinando, regis regum Dominique dominantium Providentia, Regi Siciliae, Gierusalem et Ungariae, Iohannes Tinctor, inter musicae Professores, suosque Capellanos, mi-

nimus." Die in diesem Werke befindliche Stelle, wodurch der obgedachte Irrthum verbreitet worden, ist folgende:

— „*Cujus, ut ita dicam novae artis* [120]) *fons et origo (Contrapuncti) apud Anglos, quorum caput Dunstaple exstitit, fuisse perhibetur. Et huic contemporanei fuerunt in Gallia Dufai, et Binchois; quibus immediate successerunt moderni, Okenheim, Busnois, Regis et Caron, omnium, quos audiverim, in compositione praestantissimi: nec Anglici nunc, licet vulgariter jubilare, Gallici vero cantare dicantur, veniunt conferendi. Illi etenim in dies novos cantus novissime inveniunt; at isti, quod miserrimi signum ingenii, una semper et eadem compositione utuntur. Sed, proh dolor! non solum eos, imo complures alios compositores famosos, quos miror, dum tam subtiliter, ac ingeniose, tam incomprehensibili suavitate componunt, mors abripuit.* — " [121])

Aus dieser Quelle ist nachher von spätern Schriftstellern geschöpft worden. Sebald Heyden aus Nürnberg, dessen Werk *de arte canendi, ac vero signorum in cantibus usu*, schon 1537. zum ersten Mal gedruckt wurde, kannte sie ebenfalls, und scheint wenigstens unter den Deutschen der erste zu seyn, welcher sie benutzt, und die darin enthaltene Nachricht unter seinen Landsleuten weiter verbreitet hat. In der dem gedachten Werke vorgesetzten Epistola nuncupatoria, worin er überhaupt über die neue Musikart und einige damit verbundene Dinge, z. B. über die damalige Beschaffenheit des Taktwesens ꝛc. sehr gründlich redet, erzählt er auch ausdrücklich, daß er eine Abschrift von dem Werke des Johann Tinctor, worin die oben ausgezogene Stelle befindlich ist, durch einen gewissen Georg Forster erhalten habe. Er sagt hier: „Intelligo vero eam Musicam, quae tot variarum notularum species, totque diversorum signorum proportiones, pluribus vocibus, positu quidem

120) Die neue Musikart hatte um die Zeit ihrer Verbreitung vielerley Namen; sie wurde ihrem ersten Ursprunge gemäß Organum, Diaphonie, Diskantus, Organizare, *Dualis vox*, sodann nach ihrer neuern Beschaffenheit *Musica nova*, *ars nova*, *Figuralis Musica*, *Novitium inventum* genannt. Ueber die ersten Benennungen sind schon Zeugnisse genug angeführt; über die letztern werden folgende hinreichen. Am Ende einer praktischen Abhandlung über die Figuralmusik von Philip de Vetri, welche sich in der Barberinischen Bibliothek Nr. 841. findet, heißt es: Explicit *ars nova* Magistri Philippi de Vetri. Nicolaus Listenius, dessen Rudimenta musicae zuerst 1514. herauskamen, und nachher noch oft vermehrt und neu aufgelegt worden sind, redet im ersten Kapitel von der neuen Musikart in folgenden Worten: „Figuralis (Musica,) quae mensuram, et notarum quantitatem variat, pro signorum ac figurarum inaequalitate, cum incremento, et decremento prolationis. Haec alio nomine *Mensuralis*, alio *nova* appellatur." Johann Kepler (*Harmonia mundi*, lib. 3. cap. 16. pag. 80.) sagt von ihr: „*Novitium* enim *inventum* esse veteribus plane incognitum, Concentus plurium vocum in perpetua harmoniarum vicissitudine, id probatione multa non indiget." Er setzt sogar hinzu, daß die Kunst der Alten in dieser Art nicht größer gewesen sey, als die Kunst der heutigen Dudelsackpfeifer. „In illo more nullum erat apud veteres majus artificium, quam apud nostros utricularios." Sodann fährt er fort: „His ultimis saeculis, haec ratio canendi, Figurata ideo dici coepit, quia primi authores diagrammata non ita simplicia fecerunt, ut sunt in Chorali cantu; sed variis usi sunt figuris et coloribus, et punctis; quorum signorum aliqua silentium, aliqua sonum imperant, quaedam longum, alia brevem; aliqua ad Tonos, aliqua ad Modos mensurales discriminandos, ad Fugas, ad Repetitiones, et similia, adhibita."

121) „Diese neue Kunst, wie ich sie nennen will, soll ihren Ursprung bey den Engländern genommen haben, und Dunstable soll, wie man sagt, der Erfinder derselben gewesen seyn. Mit ihm lebten zu gleicher Zeit im Frankreich Dufai, und Binchois; auf diese folgten unmittelbar die Neuern, nehmlich Ockenheim, Busnois, Regis und Caron, die vortrefflichsten Componisten unter allen, die ich nur je gehört habe; auch können nunmehr die Engländer, welche nach dem Sprichworte jauchzen, anstatt daß die Franzosen singen, mit ihnen nicht mehr verglichen werden. Denn die letztern erfinden alle Tage neue Gesänge, die erstern behelfen sich aber stets mit einerley Composition, welches ein Zeichen eines armseligen musikalischen Geistes ist. Aber, ach! der Tod hat uns nicht nur dieser, sondern noch vieler andern berühmten Componisten beraubt, die ich ihrer feinen erfindungsreichen und unbegreiflich angenehmen Compositionen wegen bewundere."

diversis, ac harmonica symphonia consonantissimis, ceu in unum corpus coagmentat, ac concinnat. *Quam Musicam Iohannes Tinctoris in libris proportionum suarum (quorum mihi copiam nuper fecit Georgius Forsterus, vir ut litterarum et Medicinae, ita et Musicae peritissimus) novam artem appellat, et eam in Anglia, a quodam Dunstabli, primo excogitatam affirmat, ac deinde a Gallis, Dufay, et Binchoi, celebriorem quidem redditam, donec a Iohanne Okgekhem, Busnee, ac Caronte, ceu per manus accepta, magis atque magis inclaresceret.*“

Diesem **Sebald Heyden** hat zunächst der Abt **Joh. Nucius** in seinem unter dem Titel: *Musices poeticae sive de compositione cantus Praeceptiones* etc. 1613. 4. die oben erwähnte Nachricht nachgeschrieben. „Porro (sagt er) tales artifices claruerunt, primum circa annum Christi 1400. aut certe paulo post. *Dunxstapli Anglus a quo primum figuralem Musicam inventam tradunt. Dupsai* (soll **Dufai** heißen,) *Binchoy, per quos Musicam celebriorem redditam scribunt. Iohannes Okhenhaim vel Okhenkem, Busnoe, Charonte, Iosquinus, Isaac, Crequillon, Gomberth, Clemens non Papa, Sensfius, Verdeloth, Lerithier, Stolzer, Lemlin, Iacchet, Pamminger, Heigell, Dominicus Finot, Iohannes Cortois, Benedictus Ducis, Claudin, Carpentras, et infiniti alii, quorum industria, artem hanc nobiliorem illustrioremque factam esse nemo ignorat.*“ (Cap. 1.)

Wie kann aber **Dunstable** eine neue Musikart erfunden und zuerst ausgebreitet haben, von welcher die ersten Spuren mehr als vierhundert Jahre vor seiner Zeit sichtbar waren? Das **Hucbaldi**sche Organum, welches aus lauter zugleich fortschreitenden Quinten, Quarten und Octaven bestand, wurde schon von **Guido** dadurch verbessert, daß er es wagte, andere Intervallen zu gebrauchen. Er nannte seine Art zu organisiren weich, die alte **Hucbald**ische aber hart. Nach ihm kam, ebenfalls im eilften Jahrhundert, **Franco** von Cölln, vermehrte die Anzahl der brauchbaren Intervallen wiederum um einige, gab schon einige nicht verwerfliche Regeln von der besten Art, sie mit einander zu verbinden, und legte zugleich durch seine Erfindung der verschiedenen Notengattungen, oder durch das musikalische Zeitmaß, den Grund zu einer ganz andern Harmonie, als man vorher kannte, oder für möglich hielt. Noch weiter ging **Johann de Muris** im Anfange des vierzehnten Jahrhunderts nicht bloß in der Mensuralmusik, sondern hauptsächlich in der gleichzeitigen Behandlungsart der musikalischen Intervallen, so viel man ihrer zu seiner Zeit kannte, und zu gebrauchen wagte. Wir haben im 30sten §. schon gesehen, wie rein seine Fortschreitungen der Consonanzen waren, und wie weit er hierin seine Vorgänger übertraf. **Marchettus** von Padua und **Prosdocimus de Beldomandis** haben zu dieser allmählichen Erweiterung und Verbesserung, ob sie gleich nur als Erklärer des **Franco** und **de Muris** anzusehen sind, ebenfalls ihre nicht unwichtigen Beyträge geliefert, so daß man deutlich sieht, wie alles nach und nach gekommen ist, wie jeder die Verbesserungen seiner Vorgänger wiederum verbessert hat, bis endlich das Jahrhunderte lang bearbeitete Werk wenigstens einen solchen Grad von Vollkommenheit erhielt, daß es allgemeinere Aufmerksamkeit erregte, und einer immer größern Verbreitung würdig befunden wurde. Wenn nun gerade die Zeit dieser größern Verbreitung in die Zeit fiel, in welcher **Dunstable** in England lebte, wenn er vielleicht einer der ersten war, der in seinem Vaterlande zu dieser Verbreitung beytrug, wie kann er dadurch zum Erfinder dieser neuen Kunst werden, und wie kann unter solchen Umständen die Verbreitung derselben von England ausgegangen seyn? — Sie ist offenbar von **Frankreich** ausgegangen, so wie dort durch den **de Muris** die ersten noch in unsern Zeiten anwendbaren Regeln zu einer richtigen und reinen Fortschreitung der Consonanzen gegeben worden sind. Dieß ergiebt sich nicht nur aus der Natur der Sache, nach welcher sie nur aus kleinen Anfängen entstehen, und durch fast unmerkliche Zusätze und Fortschritte nach und nach wachsen und vollkommener werden konnte, sondern auch daraus, daß die ersten Ausüber derselben,

deren Namen auf die Nachwelt gekommen sind, Franzosen waren, und mit Dunstable zu gleicher Zeit gelebt haben. Sagt nicht Tinctor ausdrücklich: „Et huic contemporanei fuerunt in Gallia *Dufai* et *Binchois*?“ Daß aber Dunstable das Haupt dieser neuen Schule gewesen, weiß er nicht mit Gewißheit, sondern er sagt nur: *fuisse perhibetur*, und andere sagen *dicunt*, *tradunt*. Burney hat daher seine Vaterlandsliebe ein wenig zu weit getrieben, wenn er ungeachtet aller dieser ihm wohl bekannten Umstände, bloß auf das fuisse perhibetur das Tinctor, dennoch seinen Landsmann zum Erfinder der neuen Kunst machen will. [122]) Wenn doch ein Erfinder genannt werden sollte und müßte, so könnte es kein anderer als derjenige seyn, welcher es zuerst wagte, vom alten Organo abzugehen, und welcher durch Einführung einiger neuen, vorher ungebräuchlichen Intervallen den ersten Grund zu derjenigen Harmonie legte, die nachher, nachdem erst manche andere zu ihrem größern Wachsthume beygetragen hatten, eine neue Kunst genannt wurde. Nach den bisher beygebrachten Zeugnissen würde und müßte sodann diese Ehre dem Guido von Arezzo zu Theil werden. Nach dem Guido würde das nächste Recht auf diese Ehre dem Franco von Cölln gebühren, weil er nicht nur in der Lehre von der Harmonie schon weiter als Guido gegangen ist, sondern auch zuerst das Zeitmaß gelehrt hat, ohne welches unmöglich eine Figuralmusik entstehen konnte. Dieß sind daher die beyden Männer, welche in dieser Sache die Bahn gebrochen haben, und wenn die Rede von Erfindern seyn soll, so sind sie es, welchen dieser Ehrenname gebührt. Die übrigen, von de Muris an, sind nur Verbesserer oder Ausüber dessen, was jene zuerst gelehrt haben.

Endlich hat man in Deutschland noch einen dritten Engländer mit Namen Dunstaph (lauter Dunse oder Dickköpfe, würde Morley vielleicht hier ausrufen) zum Erfinder der vollstimmigen Musik machen. Der ehemalige Conrector und Bibliothekar Vensky zu Halberstadt that ums Jahr 1740. den Vorschlag zur Feyer eines musikalischen Jubelfestes, weil die Figuralmusik um diese Zeit gerade 300 Jahre alt geworden sey. In dem deßhalb an Lorenz Mizler zu Leipzig gesandten Schreiben (s. dessen musikalische Bibliothek, Bd. 2. Th. 3. S. 169.) wird aus den Actis ecclesiasticis des Weimarschen Hofpredigers Bartholomäi (Th. 21. S. 472.) folgende Stelle angeführt: „Eines, dessen Erfindung man in die Mitte des 15ten Säculi, und sonderlich in das Jahr 1440. zu setzen pflegt, ist der Figuralgesang, den ein gewisser Engländer, Namens Dunstaphus um dasselbe soll in solche Ordnung gebracht haben, daß man von derselben Zeit angefangen, Lieder mit unterschiedlichen Stimmen nach dem Baß, Tenor, Alt und Diskant in einer lieblichen Harmonie abzusingen. Wie nun auf eine solche Art Gott dem Herrn zu Ehren, nach der Zeit mancher heiliger Freudengesang angestimmt worden, also könnte auch wohl in diesem Jahre ein musikalisches Chor auftreten und nach 300 Jahren ein fröhliches Dank- und Jubellied erschallen lassen.“ Der Verfasser dieser Stelle macht hierbey die Anmerkung, daß zwar vor einigen dieser Dunstaph mit dem Dunstan, Erzbischof zu Canterbury aus dem zehnten Jahrhundert verwechselt werde; doch halte er es mit dem, was Lund in seinen Jüdischen Heiligthümern (B. 4. Kap. 4. §. 23. S. 747.) von dieser Sache behauptet habe. Hier ist Lunds Stelle, die aus Dietrichs sechster, der so genannten absonderlichen Predigten genommen ist, welche im Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts gedruckt wurden: „Daß das Singen vor Alters dem Lesen fast ähnlicher als dem Singen gewesen, und man von keinen Intervallis, Modulation und Takt etwas gewußt, bis Joh. Damascenus ums Jahr Christi 735. die ersten musikalischen

122) — Now as his *Tenor parts*, which have been quoted by *Franchinus Gafforus* prove, that he had written in several parts, and as the invention of Music of this kind is given to him by Tinctor, who was nearly his contemporary, I should be guilty of great ingratitude, as an Englishman if I did not accept of the present, in the name, and for the use of my countryman. *Hist. of Music*, Vol. II. pag. 451.]

Noten und Regeln erfunden, da man allmählich bessere und bessere Melodien bekommen, bis Anno Christi 1400. eben um die Zeit, da die Druckerey erstesmal zu Mayntz, oder wie andere wollen, zu Strasburg erfunden, Dunstaphus ein Engländer erstanden, welcher dem Figuralgesange erst recht unter Augen gesehen, und ihm auf die Beine geholfen, indem er darin unterschiedene Stimmen nach dem Baß, Tenor, Alt, Diskant und Vagant in einander gefüget, von welcher Zeit an die Figuralmusik immer besser und besser excolirt worden. Auf diese Weise wäre die Figuralmusik gar jung, und wenn die Morgenländer zuvor nichts mehr davon gewußt, als die Europäer, wäre auch wohl keine andere Musik als Choral gewesen."

Ob nun wirklich ein Dunstaphus in England gelebt habe, oder ob die Namen Dunstan und Dunstable so verwandelt worden, ist jetzt schwer zu entscheiden. In *Tanner's* Bibliotheca Britannico-Hibernica findet sich kein Dunstaph, und Hawkins und Burney kennen ihn ebenfalls nicht. Wodurch aber unser Gerbert gewisser geworden ist, daß diesem Dunstaph in dieser Sache unter den Engländern nur der dritte Platz gebühre, weiß ich nicht zu begreifen, da Burney, welcher es gethan haben soll, nichts davon sagt. Die Stelle, von welcher hier die Rede ist, findet sich in dem vortrefflichen Werke de cantu et musica sacra, Tom. II. pag. 326. „Doctor *Burney* vero me certiorem reddit, tertium demum *Dunstapho* hac in re locum inter *Anglos* esse tribuendum etc." Wir haben aus dem Vorhergehenden zur Genüge gesehen, daß in dieser Sache weder dem Dunstan noch Dunstable, und am allerwenigsten dem Dunstaph, den nicht einmal seine Landsleute kennen, ein Platz gebühren kann.

§. 33.

Alle Dinge nehmen einen kleinen Anfang, und wachsen nur allmählich zu demjenigen Ziele empor, welches sie ihrer ursprünglichen Natur nach zu erreichen fähig sind. Die ersten Aeußerungen der dem Menschen anerschaffenen Fähigkeiten, sie mögen seyn von welcher Art sie wollen, sind nie mehr als der erste Keim, den die Naturkraft aus einem Samenkorn empor treibt. Unartikulirte Laute sind schon eine Art von Sprache, womit der Mensch bey seinem ersten Eintritte in die Welt seine Gefühle zu erkennen giebt. Aber wie weit ist sie noch von derjenigen Sprache entfernt, vermittelst welcher er in der Folge seines Lebens nicht mehr bloß körperliche Zustände, sondern die mannigfaltigsten Gefühle des Herzens und Gedanken des Geistes unterscheiden und ausdrücken lernt? Nichts kann uns einen deutlichern Begriff von der allmählichen Entwickelung und Erweiterung der Tonkunst überhaupt, so wie der Harmonie insbesondre, geben, als die Art und Weise, wie sich die Sprachen der Menschen aus den ersten Naturlauten noch täglich bilden, und von jeher gebildet haben. So wie der Mensch in der Kindheit einzelne Worte nachlallt, nach und nach immer mehrere ins Gedächtniß faßt, bis er endlich durch eine große Anzahl derselben in den Stand gesetzt wird, eine Auswahl unter ihnen zu treffen, und sie nach gewissen, bestimmten Absichten, nicht mehr nach einem dunkeln Gefühl anzuwenden; so ging es auch dem Menschen mit seiner Tonsprache. Eine sehr kleine Anzahl von Tönen macht noch jetzt die Melodien aller wilden Völkerschaften aus. In dieser Armuth an Tönen können noch keine Haupttöne unterschieden werden, mit welchen andere in gewissen Beziehungen stehn müssen. Man bemerkt daher an allen den rohen Melodien, welche uns durch Reisebeschreiber von solchen unkultivirten Völkern mitgetheilt werden, weder eine bestimmte mit einander in Beziehung stehende Tonreihe, welche wir eine Tonart nennen, noch überhaupt etwas, woraus man schließen könnte, daß sie nach gewissen Absichten, zur Darstellung eines gewissen Gemüthszustandes eingerichtet worden seyen. Auf dieser Stufe der menschlichen Kultur ist die Wahl der Töne noch dem blinden Zufalle unterworfen. Der eine

Ton gilt hier seiner innern Bedeutung nach so viel als der andre, und man kennt noch keine andern Unterschiede unter ihnen, als Stärke oder Schwäche, die nach Beschaffenheit der Worte, auf welche man sie singt, allenfalls angewendet werden.

So wie aber der Mensch, wenn er erst einen größern Vorrath von Wörtern gewonnen hat und dadurch an Sprachausdrücken reicher geworden ist, bald darauf kommen wird, seinen Reichthum in eine gewisse Ordnung zu bringen, ihn in Klassen abzutheilen, und ihn nicht mehr bloß nach einem dunkeln Gefühle, sondern mit Bewußtseyn anzuwenden; so wie er sich gewisse Regeln ausdenken, oder von vorhergehenden Erfahrungen ableiten wird, durch deren Beobachtung er nach und nach lernt, seinen Reichthum nicht nur richtig in sich, oder grammatisch, und einer gewissen Absicht angemessen, oder logisch, sondern sogar auch zierlich oder rhetorisch zu gebrauchen; so wird für die Tonsprache ebenfalls erst ein gehöriger Vorrath von Tönen oder Combinationen erworben werden müssen, ehe sie auf eine Stufe der Entwickelung kommen kann, auf welcher sie gleich der Wortsprache grammatisch, logisch und rhetorisch zu gebrauchen ist.

Aber in dem Zeitraume, von welchem hier die Rede ist, war sie noch nicht so weit gekommen. Sie hatte aus der vorhergehenden Periode einen zu kleinen Vorrath von Ausdrücken mitgebracht. Die Vermehrung derselben mußte daher die erste Sorge derjenigen seyn, welche ihr weiter helfen wollten. Zu dieser Vermehrung der Ausdrücke war die neue Erfindung, die Töne nicht mehr bloß successiv, sondern auch gleichzeitig zu verbinden, die reichste Quelle, die man nur wünschen konnte, und man benutzte sie so fleißig, daß man allerdings bald zu einem beträchtlichen Vorrath von vorher nie gekannten Combinationen kam. Obgleich dieser Vorrath noch immer nicht groß genug, und die Quelle, woraus er genommen wurde, bey weitem noch nicht erschöpft war, so würde man dennoch schon etwas damit haben ausrichten können, wenn man ihn recht zu brauchen gewußt hätte. Die Begriffe von dieser klugen und zweckmäßigen Anwendung waren aber noch zu dunkel, die Unterschiede und Aehnlichkeiten in den Ableitungen der Combinationen wurden, so wie ihrer mehrere geworden waren, immer feiner und verwickelter, man war noch nicht im Stande, die Aehnlichkeiten überall zu bemerken, oder übereinstimmend in ähnlichen Fällen zu verfahren, gerieth also auf eine Art von unnatürlich gezwungenem Gebrauche, auf eine zwecklose Künsteley, die fast allen Compositionen dieses Zeitraums, so viele deren auf uns gekommen sind, anklebt, und sie für unsere Zeiten ungenießbar gemacht hat. Gar viele Umstände haben hierzu beygetragen, am meisten aber der Mangel an solchen Instrumenten, auf welchen mehrere Töne und mehrere Melodien zugleich gleichsam festgehalten, und nach ihrer Beschaffenheit gemächlich betrachtet und untersucht werden können, dergleichen die Tasteninstrumente sind. Die Vervollkommnung dieser Instrumente hat mit der Vervollkommnung der Harmonie selbst immer gleichen Schritt gehalten, und stets den ganzen Tonvorrath, welchen man besaß und gebrauchte, in sich vereinigt. Wie arm die Orgeln um Guido's Zeitalter herum noch waren, ist im vorhergehenden Kapitel erzählt worden. Nicht reicher werden in dieser Zeit andere Tasteninstrumente gewesen seyn, die man schon gehabt hat. Denn es liegt in der Natur der Sache, daß man einem solchen Instrumente nur so viele und solche Töne giebt, als man für brauchbar hält, anstatt daß die meisten andern ihrer ursprünglichen Anlage nach auf gewisse Grenzen eingeschränkt sind, die sie auf keine Weise überschreiten können.

Ein anderer Grund, warum man weder fließende Melodie noch Harmonie in diesem Zeitraume hervorbringen konnte, lag in der allzu großen Vorsicht, mit welcher man den Gebrauch der Dissonanzen zu vermeiden suchte. Das Wohlgefallen am alten Organo, oder an Accorden, die bloß aus Quinten und Octaven bestehen, war Jahrhunderte lang nicht aus den Ohren zu bringen, und verlor erst sehr spät allen Einfluß auf die Einrichtung der Harmonie. Daher konnte noch im siebenzehnten Jahr-

hundert kein Tonstück anders als mit einem solchen vom Organo abstammenden Accord geschlossen werden, und als man es endlich wagte, eine Terz darunter zu mischen, durfte es noch immer nur eine große seyn. Alles sollte nach der Regel, daß ein Tonstück nur mit vollkommenen Consonanzen angefangen und geendigt werden müsse, vollkommen consoniren, und wenn man nicht immer umhin konnte, im Zusammenhange eine Dissonanz mit durchlaufen zu lassen, so durfte sie doch der Regel nach nie frey angeschlagen werden, sondern mußte vorher in einer von den Stimmen schon liegen. Bey einer solchen Einschränkung, bey so schweren Fesseln mußte nothwendig in die Fortschreitung der Melodien und Harmonien ein Zwang, eine Schwerfälligkeit und Unbehülflichkeit kommen, die den Menschen dieses Zeitalters nur darum erträglich vorkommen konnte, weil sie nichts besseres kannten, und weil der Reitz der Neuheit den Mangel an fließender Melodie und Harmonie einiger Maßen ersetzte.

Noch ein Grund und eine Veranlassung zu dieser Schwerfälligkeit lag darin, daß man sehr frühe anfing, kleine musikalische Sätze zu verkehren und auf verschiedene Weise in mehrern Stimmen nachzuahmen. So vortrefflich solche Versetzungen und Nachahmungen in den Händen eines gewandten Componisten sind, wenn schon ein gemischter Gebrauch consonirender und dissonirender Intervallen Statt findet, und wenn man schon einer hinlänglichen Menge von melodischen und harmonischen Combinationen mächtig ist, so zwangvoll, steif und holpericht müssen sie eine Composition machen, wenn die erwähnten Vortheile nicht damit verbunden sind. Dort bewirken sie Einheit des Styls und Charakters, bringen Reichthum und Mannigfaltigkeit in die melodischen und harmonischen Verbindungen, hier aber zwingen sie den Componisten, seine Melodien und Harmonien unnatürlich und gewaltsam zu winden und zu drehen, um nur durchzukommen, oder um nur die beabsichtigte Versetzung oder Nachahmung herauszubringen, mit Aufopferung aller natürlichen Eigenschaften eines Gesangs oder einer Harmonie, sie mögen Namen haben, wie sie wollen. Indessen lag auch dieser Gang der Kunst in der Natur, und führte allmählich auf bessere Wege. Indem man sich schwerfällig drehete und wendete, um gewisse Versetzungen und Nachahmungen zu Stande zu bringen, wuchs man an Kraft und Geschicklichkeit, sich bald mit mehrerer Leichtigkeit drehen und wenden zu können. Man lernte dadurch die Töne nach und nach so handhaben, daß sie dem Willen des Componisten folgen mußten, anstatt daß vorher der Componist den Tönen folgen mußte. Josquinus soll der erste unter den ältern Componisten gewesen zu seyn, der es so weit gebracht hatte, daß er mit den Tönen machen konnte, was er wollte, nicht was die Töne wollten, denn er wurde dieser zu seiner Zeit seltenen Geschicklichkeit wegen von seinen Zeitverwandten besonders gerühmt, und andern Componisten weit vorgezogen. Die andern (sagte man) mußten mit den Noten bloß machen, was sie konnten; er aber machte damit, was er wollte. Solche Uebungen ersetzten auch fürs erste den Mangel an Erfindung, indem sie Anlaß zu Gedanken gaben, auf welche man aus freyem Geiste bey noch so geringer Gewalt über die Tonsprache nicht kommen konnte. Man war also in diesem Zeitraume mit der musikalischen Composition ungefähr auf derjenigen Stufe von Vollkommenheit, auf welcher unsere Dichtkunst stand, als die Dichter alle Zeilen eines Gedichts mit gewissen vorher bestimmten Buchstaben anfingen, andere ein ganzes Gedicht hindurch vermieden, oder die Worte und Gedanken so dreheten und wendeten, daß eine Zeile rück- und vorwärts gelesen werden konnte, und in beyden Fällen einen andern Sinn erhielt. So wie diese Uebungen in demjenigen Zeitpunkte, in welchem sie am meisten getrieben wurden, vielleicht sehr nothwendig waren, um die Sprache geschmeidiger und biegsamer zu machen, so mögen wohl auch die ähnlichen Uebungen in der Composition, nehmlich die Versetzungen einzelner Sätze und die Nachahmungen in verschiedenen Intervallen gar sehr zu Geschmeidigkeit und Biegsamkeit der melodischen und harmonischen Verbindungen und Fortschreitungen beygetragen haben. Wenn daher auch solche Uebungen Jahrhunderte lang zu weit getrieben wurden, wenn man gleich lange Zeit hindurch

alle

alle musikalische Schönheit bloß in so gekünstelten Versetzungen und Nachahmungen zu finden glaubte, so ist doch dadurch der musikalischen Composition unendlicher Vortheil erwachsen. Die dadurch nach und nach erlangte Gewandtheit in der Behandlung der Töne regte den eigenen Erfindungsgeist auf; man war dadurch so reich an mannigfaltigen Wendungen geworden, daß man Einheit des Styls und Charakters beobachten konnte, ohne seine Zuflucht zu den zwangvollen Versetzungen und Herleitungen neuer Sätze nehmen zu müssen; man lernte die Orte und Stellen kennen und unterscheiden, wo jene Künste gute oder schlechte Wirkung thaten, folglich gebraucht oder verworfen werden konnten, und kam endlich dadurch so weit, Natur und Kunst so mit einander zu verbinden, so Hand in Hand neben einander einher gehen zu lassen, wie sie gehen müssen, wenn durch sie Empfindungen ausgedrückt, Gemüthszustände dargestellt, und Geist und Herz gleichen Antheil an dem Genuß ihrer Werke nehmen soll.

Aber Jahrhunderte lang mußten die Menschen solchen Vorübungen obliegen, ehe sie zu einer Art von Meisterschaft dadurch gelangen, und das endliche, schöne Ziel erreichen konnten. Bis auf die Zeit des **Guido** ging mit dem Organo und dem Diskant noch alles gerade aus. Die Stimmen gingen mit einander in gleichen Schritten vorwärts, und man findet nirgends eine Spur, daß in diesem Zeitalter schon eine Art von Nachahmung der Stimmen, oder von Versetzung einzelner Sätze bekannt gewesen sey. Auch **Franco** scheint noch nichts davon gewußt zu haben; er kennt nur solche Veränderungen einer Melodie, die durch die verschiedenen Notengattungen, oder durch das musikalische Zeitmaß veranlaßt wurden. **Marchettus** von Padua hat zwar schon einige Umkehrungen musikalischer Sätze von folgender Art: a, b, h, c, und c, h, b, a, aber daß er etwas von Nachahmung verschiedener Stimmen und von eigentlich contrapunktischen Versetzungen gewußt habe, ist in seinen Schriften nicht zu finden. Aber zur Zeit des **Johann de Muris** in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts muß der Gebrauch dieser Künste schon in vollem Gange gewesen seyn, denn er bedient sich in seiner Lehre von den Fortschreitungen der Consonanzen des Wortes *Rota* in einem solchen Sinne und Zusammenhang, daß man daraus schließen muß, es sey zu seiner Zeit schon eine Art von Canon darunter verstanden worden. „Sciendum est notabiliter, (sagt er nehmlich) quod non possumus duas notas ponere in rota vel in una linea, vel in uno spatio, et eodem modo duas octavas etc.“ Da nun rota hier unmöglich dem Zusammenhange nach ein Instrument bedeuten kann, wie die Leyern (*rota* vero instrumentum est, quo coeci mendicantes utuntur. Habet enim introrsum rotulam parvam etc. *Io. Coclei* Tetrachordum Musices, Tract. 1. cap. 10.) oder wie die Cymbelregister in den alten Orgeln ihres radförmigen Umdrehens wegen genannt wurden, so wird die Meinung des de Muris wohl keine andere seyn, als man dürfe in einem Canon keine zwey Einklänge und keine zwey Octaven unmittelbar hinter einander gebrauchen. Daß aber rota bey den ältern Componisten diejenige Compositionsart bedeutete, welche nachher *Canon*, und von den Engländern *a Catch* genannt wurde, beweist folgende Stelle, welche *Hawkins* (Hist. of Music, Vol. II. pag. 92.) anführt: „Hoc genus compositionis seu contrapunctionis *canonem* vocant musici moderni; vetustioribus vero nuncupabatur *Rota*.“

Es ist Schade, daß de Muris über diese Sache nicht selbst nähere Auskunft gegeben hat, und das Daseyn einer solchen Compositionsart gleichsam nur vorauszusetzen scheint. Wenn man aber annehmen kann, daß insbesondre solche Künste gewöhnlich lange vorher geübt und gebräuchlich seyn müssen, ehe sie in Schriften öffentlich gelehrt werden können, so kann dessen ungeachtet das Stillschweigen des de Muris noch nicht beweisen, daß vor und in seiner Zeit noch keine canonische Compositionsart vorhanden gewesen sey. Die Theoretiker hatten nur vielleicht die Regeln noch nicht gefunden, nach welchen sie eingerichtet werden mußte. Sie waren hierin gewisser Maßen mit späteren Theoretikern in

einerley Fall, die ebenfalls erst gar viele praktische Beyspiele von solchen verwickelten Compositionsarten vor sich haben mußten, ehe sie die Regeln ihrer Einrichtungen davon abziehen und in gehörige Ordnung bringen konnten.

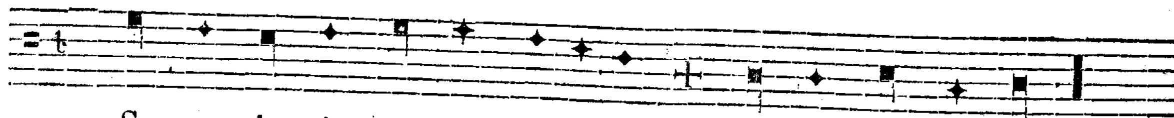
Außer der beym de **Muris** befindlichen Spur, woraus sich zwar nicht mit völliger Gewißheit, aber doch mit einiger Wahrscheinlichkeit das frühe Daseyn einer canonischen Compositionsart muthmaßen läßt, ist nun ungefähr ein ganzes Jahrhundert hindurch bey den musikalischen Schriftstellern nichts ähnliches wieder zu finden. Aber ungefähr um die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts erscheint in England auf einmal ein **Canon**, welcher wenigstens in Rücksicht auf die Folge der Stimmen schon von so künstlicher Art nach dem Geist und Geschmack dieses Zeitalters ist, daß man sich wirklich darüber verwundern muß. Diese Compositionsart muß schon lange vorher geübt worden und im Gebrauche gewesen seyn, ehe man mit ihrer äußern Einrichtung so bekannt werden konnte, wie dieser Canon voraussetzt. Daß er nicht neuer ist, als angegeben oder vermuthet wird, beweisen seine innere Eigenschaften, nehmlich die leere und doch schwerfällige Harmonie und das sichtbare Unvermögen seines Verfassers in der Fortschreitung der Consonanzen selbst die wenigen noch unzureichenden Regeln zu befolgen, welche schon **Johann de Muris** gegeben hatte. Da dieß leicht die älteste und einzige Probe einer solchen Compositionsart seyn kann, die aus einem so frühen Zeitalter noch vorhanden ist, so mag sie hier ihre Stelle haben. **Hawkins** hat sie zuerst mitgetheilt; nachher hat sie auch **Burney** aufgenommen, welcher jedoch in der Entzifferung derselben von seinem Vorgänger ein wenig abgewichen ist. Ich vereinige aus beyden, was mir zur genauen Uebersicht eines so alten und seltenen Kunstwerks dienlich scheint. In dem Kataloge der Harleyischen Manuscripte, welche sich jetzt in dem Brittischen Museum befinden, hat der Verfasser derselben **Wanley** folgende Nachricht davon gegeben:

„Antiphona *Perspice christicola*, Miniatis Litteris scripta; supra quam tot Syllabis, nigro Atramento seu communi, cernuntur Verba Anglica, cum Notis musicis, a quatuor Cantoribus seriatim atque simul canenda. Hoc genus Contrapunctionis sive Compositionis, *Canonem* vocant Musici moderni; Anglicè (cum verba, sicut in praesenti Cantico, sint omnino ludicra) *a Catch*; vetustioribus verò, uti ex praesenti Codice videre est, nuncupatur *Rota*. Notandum etiam, hoc ludicrae Cantionis apud Anglos, regulis quoque Musices quodam modo astrictae, avita insuper Lingua exhibitae, Exemplar esse omnium, quae alibi mihi videre contigit, Antiquissimum.“

Der Canon selbst mit dem dazu gehörigen Unterricht, wie er gesungen werden soll, ist folgender:

Canon im Einklang.

Nach einem Mspt. aus dem Brittischen Museo.



Su-mer is i cu-men in, Lhu-de sing cuc-cu, etc.
Per-spi-ce chri-sti-co-la que di-gna-ci-o etc.



Hanc rotam cantare possunt quatuor socii. A paucioribus tamen quam a tribus, vel saltem duobus, non debet dici. Praeter eos qui dicunt pedem. Canitur autem sic: Tacentibus caeteris unus inchoat cum his qui tenent pedem, et cum venerit ad primam notam post crucem, inchoat alius: et sic de ceteris. Singuli vero repausent ad pausaciones scriptas, et non alibi: Spacio unius longae notae.

Pes.

Sing cuc-cu nu, sing cuc-cu.

Hoc repetit unus quociens opus est faciens pausacionem in fine.

Sing cuc-cu sing cuc-cu nu.

Hoc dicit alius pausans in medio et non in fine, sed immediate repetens principium.

Nach der beygefügten Anweisung würden die vier Hauptstimmen, nebst den beyden andern, die unter dem Namen *Pes* beygefügt sind, folgende Harmonie zusammen machen:

Canon im Einklang.

Su - mer is i - cu - men in — Lhu - de ſing cuc - cu

Su - mer is i - cu - men

Sing cuc - cu nu — ſing cuc - cu

Sing cuc - cu ſing cuc - cu

gro - weth ſed and blo - weth med and ſprin - geth the wde

in — lhu - de ſing cuc - cu gro - weth ſed and

Su - mer is i - cu - men in — lhu - de ſing cuc-

Su - mer is i -

ſing cuc - cu nu — ſing cuc -

nu — ſing cuc - cu ſing cuc -

nu fing cuc - cu A - we

blo - weth med and fprin - geth the wde nu fing

cu gro - weth fed and blo - weth med and fprin - geth

cu - men in — lhu - de fing cuc - cu gro - weth.

cu fing cuc - cu nu — fing

cu nu — fing cuc - cu fing

ble-teth af-ter lomb lhouth af-ter cal-ve cu

cuc-cu a-we ble-teth af-ter lomb lhouth

the wde nu sing cuc-cu

sed and blo-weth med and sprin-geth the wde nu

cuc-cu sing cuc-cu nu —

cuc-cu nu — sing cuc-cu

Bul - luc ſter . teth bu - cke ver - teth mu - rie ſing cuc - cu

af - ter cal - ve cu cul - luck ſter - teth bu - cke

a - we ble - teth af - ter lomb lhouth af - ter cal - ve cu

ſing cuc - cu A - we ble - teth af - ter

ſing cuc - cu ſing cuc - cu

ſing cuc - cu nu — ſing cuc - cu

cuc - cu cuc - cu — well ſings the cuc-

ver - teth mu - rie ſing cuc - cu cuc - cu

Bul - luck ſtes - teth bu - cke ver - teth mu - rie ſing cuc-

lomb lhouth af - ter cal - ve cu Bul - luck ſter - teth

nu — ſing cuc - cu ſing cuc -

ſing cuc - cu nu — ſing cuc -

cu ne fwik thu — na - ver nu Su - mer

cuc - cu — well fings the cuc - cu ne fwik thu —

cu cuc - cu cuc - cu — well fings

bu - cke ver - teth mu - rie fing cuc - cu cuc -

cu nu — fing cuc - cu fing

cu fing cuc - cu nu — fing

is i - cu - men in — lhu - de fing cuc - cu

na - ver nu Su - mer is i - cu - men in —

the cuc - cu ne fwik thu — na - ver nu

cu cuc - cu — well fings the cuc - cu ne fwik

cuc - cu nu — fing cuc - cu

cuc - cu fing cuc - cu nu —

gro - weth sed and blo - weth med and sprin - geth the wde nu.

lhu - de sing cuc - cu gro - weth sed and blo - weth.

Su - mer is i - cu - men in — lhu - de sing cuc - cu.

thu — na - ver nu Su - mer is i - cu - men.

sing cuc - cu nu — sing cuc - cu.

sing cuc - cu sing cuc - cu.

Den Text zu diesem Canon hält Burney für noch älter, als die Composition, und meint, er gehöre ursprünglich in Northumberland zu Hause. Nach der neuern Sprache würde er folgenden Inhalts seyn:

Summer is a-coming in
Loud sing cuckow.
Groweth seed,
And bloweth mead,
And springeth the wood new.
Ewe bleateth after lamb;
Loweth after calf, cow;
Bullock sterteth,
Buckè verteth,
Merry sing cuckow.
Well sing'st thou cuckow,
Nor cease thou ever, now.

Aus dem Texte will Burney auch schließen, daß die Composition ebenfalls aus Northumberland herstammen könne, weil *Giraldus Cambrensis* den Einwohnern dieses Landes den Gebrauch einer Art von Harmonie schon im zwölften Jahrhundert zugeschrieben habe.[123]) Wäre gegen die Glaubwürdigkeit des Giraldus nichts zu erinnern, so möchte eine solche Vermuthung Statt finden können; allein seine eigenen Landsleute klagen über die Unzuverlässigkeit seiner Nachrichten, und beschuldigen ihn, er habe die ehrwürdigen Alterthümer der Länder, welche er beschreibt, in Fabeln umgeschaffen. Was klingt auch einer Fabel ähnlicher, als die Stelle in seiner Nachricht, nach welcher im nördlichen Theile von England schon die Kinder, so bald sie anfangen ihre Stimmen zu gebrauchen, vielstimmig mit einander singen?

Dieser Canon mag indessen herkommen, woher er wolle, er ist nicht seines innern Werthes, sondern bloß seiner äußern Einrichtung wegen merkwürdig. Er dient zum Beweise, daß man in der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts, und höchst wahrscheinlich noch viel früher, die Form eines Cirkels-Canons schon gekannt, aber noch nicht Uebung und Biegsamkeit genug gehabt habe, mit der äußern Form zugleich eine reine Fortschreitung der Harmonie zu verbinden. Wer die Leerheit und Unbehülflichkeit, so wie überhaupt den innern Gehalt dieser Harmonie recht übersehen will, darf nur

123) In musico modulamine non uniformiter ut alibi, sed multipliciter multisque modis et modulis cantilenas emittunt, adeo ut in turba canentium, sicut huic genti mos est, quot videas capita, tot audias carmina discriminaque vocum varia, in unam denique sub B mollis dulcedine blanda consonantiam et organicam convenientia melodiam. In Borealibus quoque majoris Britanniae partibus trans Humbrum, Eboracique finibus Anglorum populi, qui partes illas inhabitant, simili canendo symphoniaca utuntur harmonia: binis tamen solummodo tonorum differentiis, et vocum modulando varietatibus, una inferius submurmurante, altera vero superni demulcente pariter et delectante. Nec arte tantum, sed usu longaevo et quasi in naturam mora diutina jam converso, haec vel illa sibi gens hanc specialitatem comparavit: Qui adeo apud utramque invaluit et altas jam radices posuit, ut nihil hic simpliciter, ubi multipliciter ut apud priores, vel saltem dupliciter ut apud sequentes mellite proferri consueverit. Pueris etiam (quod magis admirandum) et fere infantibus (cum primum a fletibus in cantus erumpunt) eandem modulationem observantibus. Angli vero, quoniam non generaliter omnes, sed boreales solum hujusmodi vocum utuntur modulationibus, credo quod a Danis et Norwagiensibus, qui partes illas insulae frequentius occupare et diutius obtinere solebant, sicut loquendi affinitatem, sic canendi proprietatem contraxerunt. *Cambriae descriptio*, cap. XIII.

einige Stimmen, so wie sie nach ihren verschiedenen Eintritten zusammen treffen, unter einander setzen. Ich gebe hier nur die vier ersten Eintritte zur Probe:



In der Folge des Canons kommen Harmonien zum Vorschein, die noch weit unbehülflicher und unreiner sind.

§. 34.

Den deutlichsten Begriff von allem, was zur Harmonie dieses Zeitalters gehört, wird uns der schon erwähnte Johann Tinctor geben können, in dessen Kopf es schon ungleich heller, als in den Köpfen seiner Zeitverwandten gewesen zu seyn scheint. Ornitoparchus, ein vorzüglicher musikalischer Schriftsteller aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, zieht ihn in seinem *Micrologo Musicae activae* (Lib. II. cap. 8.) allen vor, die je in der Musik berühmt gewesen sind.[124]) Es ist daher sehr zu beklagen, daß Gerbert sein Werk vom Contrapunkt nicht in seine Sammlung musikalischer Schriftsteller des Mittelalters aufgenommen hat, wir würden gewiß die Beschaffenheit der Har-

124) „Ioannes Tinctoris, omnium, qui in musica claruerunt, scriptor praeclarissimus.“ Er ist auch ein guter Mahler gewesen wie man aus einer Stelle des Lud. Guicciardini in seiner Beschreibung der Niederlande sehen kann, wo unter dem Artikel Nivelle gesagt wird: Hujus oppidi civis fuit fortunatus ille Ioannes Tinctor, Sacellanus primarius et symphoniarcha Ferdinandi, regis Neapolitani; cujus meminit inter illustres scriptores Trithemius, tamquam viri insigniter docti, polygraphon, Musici excellentis, et *praeclari pictoris*.

monie vor und in seinem Zeitalter am besten daraus kennen lernen, da es absichtlich und ausschließend von dieser Materie handelte. Jetzt müssen wir uns mit den Erklärungen begnügen, die er in seinem Diffinitorio Terminorum musicae unter andern auch von solchen Dingen gegeben hat, die in das Gebiet dieser zu seiner Zeit noch neuen Kunst gehören.

Das Wort Harmonie war zur Zeit Tinctors mit dem Worte Melodie noch gleichbedeutend. Melodia idem est quod armonia, sagt er, und bey dem Worte Armonia heißt es bey ihm: est amenitas quaedam ex convenienti sono causata. Auch das Wort Euphonie hat bey ihm diese Bedeutung. Die gleichzeitige Verbindung mehrerer Töne und Stimmen wird daher von ihm *Contrapunctus* genannt, sowie sie auch in der Folge genannt wurde. Seine Erklärung dieses Wortes ist folgende: „Contrapunctus est cantus per positionem unius vocis contra aliam punctuatim effectus." Er ist zweyerley, nehmlich simplex oder diminutus. Einfach ist er, wenn beyde Noten, welche gegen einander gesetzt werden, von einerley Werth sind. (Contrapunctus simplex est: dum nota vocis, quae contra aliam ponitur, est ejusdem valoris cum illa.) Die zweyte Art des Contrapunkts wird auf folgende Art erklärt: „Contrapunctus diminutus est: dum plures notae contra unam per proportionem inaequalitatis aut aequalitatis ponuntur, qui a quibusdam *floridus* nominatur."

Von den Intervallen, welche im Contrapunkte gebraucht werden können, kennt Tinctor den Einklang, (welcher fons et origo omnium concordantiarum genannt wird,) die kleine und große Secunde, die große und kleine Terz, unter den Namen Ditonus und Semiditonus, die kleine und große oder übermäßige Quarte, drey Quinten, eine vollkommene, unvollkommene und übermäßige, die große und kleine Sexte, die große und kleine Septime, drey Octaven, nehmlich die vollkommene, unvollkommene und übermäßige. Diese Intervallen werden der Ordnung nach in Con- und Discordantien abgetheilt. Eine Concordanz ist eine dem Ohr angenehme Vermischung verschiedener Töne (sonorum diversorum mixtura dulciter auribus conveniens.) Sie ist zweyerley, nehmlich vollkommen und unvollkommen. Die vollkommenen sind solche, von welchen nicht mehrere hinter einander weder auf- noch absteigend folgen können. (Concordantia perfecta est, quae continue pluries ascendendo vel descendendo fieri non potest, ut unisonus, diapente sub et supra quantum vis diapason.) Die unvollkommenen hingegen, nehmlich die Terzen und Sexten können auf- und absteigend auf einander folgen. (Concordantia imperfecta est, quae continue pluries ascendendo vel descendendo fieri potest, ut ditonus, semiditonus, diapente cum tono et diapente cum semitonio sub et supra quantum vis diapason.) Von den Discordantien wird weiter nichts gesagt, als daß sie ihrer Natur nach dem Gehör unangenehm sind. (Discordantia est diversorum sonorum mixtura naturaliter aures offendens.) Es versteht sich aber von selbst, daß alle Intervallen, welche nicht unter den vorher angegebenen Consonanzen begriffen sind, Dissonanzen seyn müssen. Noch ist hier zu bemerken, daß das Wort Diaphonie beym Tinctor mit Discordanz einerley Bedeutung hat. (Diaphonia idem est quod discordantia.) Man kann daraus schließen, wie sehr man in den frühesten Zeiten an Gesänge im Einklang gewöhnt gewesen seyn muß, da man diejenigen Intervallen, welche nachher für vollkommene Concordantien gehalten wurden, nehmlich Octaven, Quinten und Quarten, noch für Discordantien hielt, und ihnen den nehmlichen Namen gab, den nachher wirkliche Dissonanzen erhalten haben.

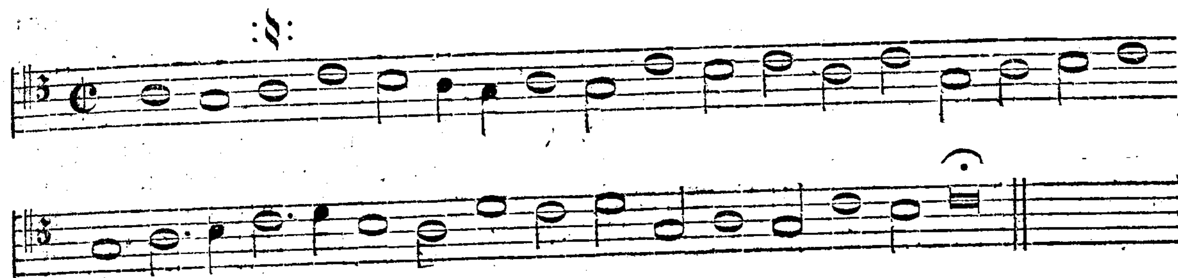
Wie viele Stimmen man in dieser Zeit gebraucht habe, ist aus dem Tinctor nicht zu ersehen. Man findet nur das Wort *Duo* bey ihm, welches eine Composition bedeuten soll, worin nur zwey Stimmen gegen einander gesetzt sind. (Duo est cantus duarum tantum partium relatione ad invicem compositus.) Das nur beweist, daß man schon eine weit größere Anzahl von Stimmen mit einander verbunden haben muß, obgleich nur wenige Benennungen von solchen verschiedenen Stimmen

im Diffinitorio vorhanden sind. Von der höchsten Stimme heißt es bloß: *Supremum* est illa pars cantus compositi, quae altitudine caeteras excedit; und vom **Tenor** wird gesagt: *Tenor* est cujusque cantus compositi fundamentum relationis. Statt des Altes kommt ein **Contratenor** vor, welcher tiefer als die höchste Stimme, aber höher oder eben so hoch, bisweilen sogar tiefer seyn soll, als der wirkliche Tenor. (*Contratenor* est pars illa cantus compositi, quae principaliter contra tenorem facta inferior est supremo, altior autem aut aequalis aut etiam ipso tenore inferior.) Der **Tenor** wurde also hier als die Grundstimme angesehen, und deßwegen nichts von derjenigen Grundstimmen gesagt, welche nachher den Namen **Baß**, oder auch bisweilen Basis erhielt.

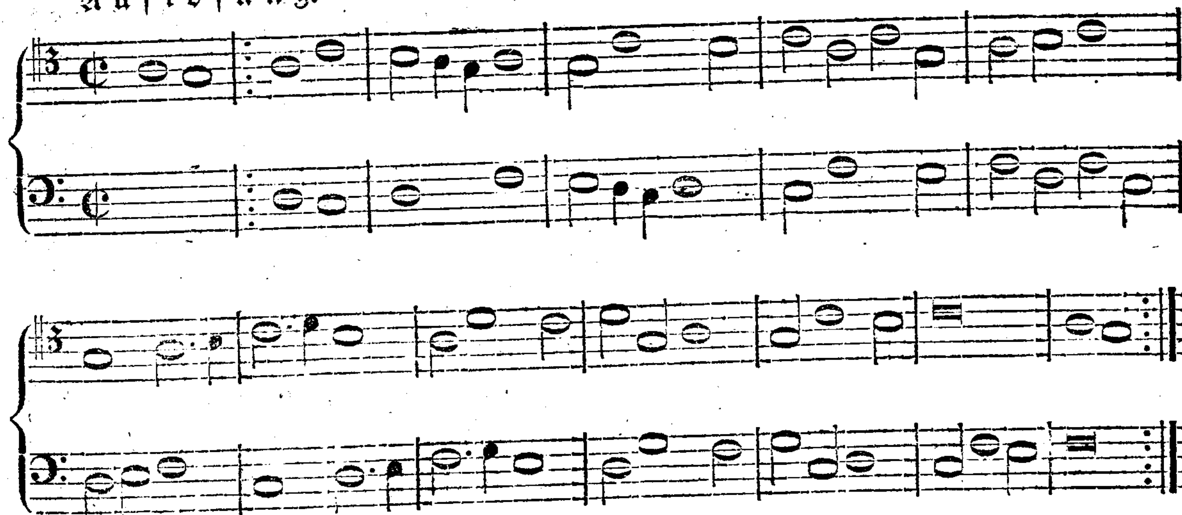
Der Compositionsarten, welche aus den angeführten Intervallen und Stimmen zusammen gesetzt wurden, sind nur sehr wenige von **Tinctor** angegeben. Ob unter dem Worte *Cantilena* eine Compositionsart zu verstehen ist, welcher mehrere Stimmen beygefügt worden, ist nicht aus der Erklärung desselben zu ersehen. . Nach dieser wurde ein kleiner Gesang darunter verstanden, welchem allerley Texte, am meisten aber Texte verliebten Inhalts untergelegt waren. (Cantilena est cantus parvus, cui verba cujuslibet materiae, sed frequentius amatoriae supponuntur.) Mit dem Worte **Motette** ist man der Erklärung des **Tinctors** nach in ähnlicher Unwissenheit. Motetum est (sagt er) cantus mediocris, cui verba cujusvis materiae, sed frequentius divinae supponuntur. Man sieht hieraus nichts weiter, als daß *Cantilena* ein weltliches, *Motetum* aber ein geistliches Lied bedeutete; wie man aber in der harmonischen Begleitung dabey verfuhr, läßt sich nicht daraus errathen.

Aber der **Kreis- oder Zirkel-Canon**, wie man ihn nennen will, ist zu **Tinctors** Zeiten schon allgemein bekannt gewesen. Die im Diffinitorio befindliche Erklärung läßt sogar vermuthen, daß man schon sehr verschiedene Arten desselben gekannt haben müsse. Nach dieser Erklärung ist der Canon eine Regel, die versteckte Absicht eines Componisten zu errathen. (Canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens.) Man kann hierunter nichts anderes verstehen, als die Zeichen, durch welche die Folge oder der Eintritt der Folge-Stimmen sowohl der Zeit als den Intervallen nach bestimmt wird. Auch hatte man andere Hülfsmittel, wodurch die Art der Folge in den verschiedenen Eintritten der Stimmen angedeutet wurde. Man schrieb nehmlich gewisse Worte über die Noten, welche eigentlich der Canon oder die Regel waren, wonach sich die Folge-Stimmen richten mußten. Z. B. Trinitatem in unitate veneremur; Sit trium series una; Nigra sum, sed formosa; Cancrizat; Crescit oder decrescit in duplo, triplo etc.; Descende gradatim; Digniora sunt priora; I prae, sequar: inquit cancer; Vndecies canito pausas linquendo priores; Contraria contrariis curantur etc. Solcher und noch mehrerer Mittel bediente man sich schon sehr frühe, um die Stimmen zu verstecken, und Kopfbrechen zu erregen. Der schon erwähnte **Ornitoparchus**, welcher dem Zeitalter des **Tinctors** sehr nahe war, und dessen musikalische Werke sämmtlich in Abschriften besessen zu haben scheint, wie man aus den häufigen Citaten schließen kann, die sich im Micrologo Musicae activae finden, giebt eine ähnliche Erklärung vom Canone. „Est igitur (sagt er) canon, imaginaria praeceptio, ex positis non positam cantilenae partem eliciens. Vel est regula argute cantus secreta revelans.“ Man hat sogar schon die so genannten **Räthsel-Canones** (Canon aenigmaticus) gekannt, denn nicht nur die Worte: regula argute cantus secreta revelans (mit Scharfsinn einen geschlossenen oder geheimen Canon auflösen) geben dieß zu verstehen, sondern auch der Zusatz des **Ornitoparchus**: „Canonibus autem utimur subtilitatis, brevitatis ac tentationis gratia,“ scheint es zu beweisen. Wenn man nun noch überdieß alles weiß, daß aus solchen Künsten lange Zeit hindurch Geheimnisse gemacht wurden, daß die Ausübung der Theorie stets vorging, daß folglich nach der allergrößten Wahrscheinlichkeit die canonischen Künste lange vorher vorhanden seyn mußten,

mußten, ehe sie öffentlich gelehrt werden konnten, so werden wir wohl nicht sehr irren, wenn wir annehmen, daß schon lange vor Tinctors Zeiten solche Künste von den Praktikern getrieben worden seyn mögen. In den Zeiten des Ornitoparchus, nehmlich im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, war man wenigstens schon so weit gekommen, daß man sich nicht bloß an den Canon im Einklange hielt, sondern auch canonische Nachahmungen in andern Intervallen machen konnte. Er giebt selbst eine Probe eines zweystimmigen Canons in der Unterquinte, der zwar noch kein Meisterstück, aber doch unendlich reiner in der Fortschreitung beyder Stimmen ist, als der oben angeführte Canon im Einklange mit den Worten: Summer is a-coming in etc. Da er nur sehr kurz, und das Werk, worin er sich befindet, selten ist, so wird ihm der Leser einen kleinen Platz hoffentlich nicht mißgönnen. Die Ueber- oder vielmehr Unterschrift heißt: *Canon. Bassus ex Tenore in Diapente post tempus unum.*



Auflösung.



Man hat schon sehr frühe sogar Canones per augmentationem oder diminutionem gemacht. Tinctor erklärt wenigstens das Wort *diminutio* völlig so, daß man dadurch auf eine solche Vermuthung gerathen muß. Nach ihm ist die Diminution eine Verwandlung eines großen Satzes in einen kleinen, (Deminutio est alicujus grossi cantus in minutum redactio.) Was ist sie bey uns anders? Was bedeuten die vorher angeführten Worte: Crescit oder decrescit in duplo, triplo etc. anders? Und wenn man einmal einzelne Sätze diminuiren konnte, warum sollte man dieses Kunststück nicht auch in

canonischen Nachahmungen angebracht haben? Dieß ist um so mehr zu vermuthen, da man in diesem Zeitalter noch nicht Gewandtheit genug zu eigenen, freyen Erfindungen hatte, folglich beynahe gezwungen war, seine Zuflucht zu solchen Künsten zu nehmen. Man mußte an Stühlen und Bänken gehen, weil man noch nicht allein gehen konnte.

Dem Worte *Fuga* hat man, wie ebenfalls aus Tinctors Diffinitorio erhellt, mit dem Worte Canon einerley Bedeutung gegeben. Sie wird daselbst als Einerleyheit der Theile eines Gesangs in Rücksicht auf Werth, Namen und Form, bisweilen auch in Rücksicht auf die Stelle der Noten und Pausen erklärt. (Fuga est identitas partium cantus quoad locum notarum et pausarum suarum.) Dieß ist ein Canon im Einklange. Von der Fuge nach unserer Art, in welcher von den verschiedenen Arten der Nachahmung ein freyerer und nur in Rücksicht auf den Führer (Dux,) Gefährten (comes) und Widerschlag (repercussio) ein bestimmter Gebrauch gemacht wird, scheint man noch gar nichts gewußt zu haben. Dieß ist auch sehr begreiflich, weil desto größere Gewandtheit erfordert wird, je freyer wir handeln wollen. Obgleich die Fuge dem Componisten noch immer Fesseln anlegt, so ist er doch bey ihr nicht vom Anfange bis ans Ende gefesselt, wie beym Canon, sondern hat die Freyheit, unter vielen möglichen Nachahmungen und Zergliederungen des Hauptsatzes nach Belieben und nach Geschmack eine Auswahl zu treffen. Wir finden daher nicht nur im Zeitalter des Tinctors, sondern noch lange nach ihm nichts von der eigentlichen Fuge. Man wußte noch keinen so freyen und mannigfaltigen Gebrauch von den canonischen Künsten zu machen, wie in der eigentlichen Fuge geschehen muß, und alle Compositionen, die man aus dem sechzehnten und einem guten Theil des siebenzehnten Jahrhunderts unter diesem Namen findet, sind Canones, nicht aber das, was neuere Musiklehrer periodische Fugen genannt haben, wobey es auf einen Führer, Gefährten, Widerschlag, auf Gegen- und Zwischenharmonien, so wie auf eine genaue Kenntniß des doppelten Contrapunkts ankommt. Etwas unsern periodischen Fugen Aehnliches unter dem Namen *Fughe sciolte* wurde zuerst von Zarlino gelehrt. Es waren aber Secunden- Terzen- Quarten- Sexten- Septimen- und Octaven-Fugen. Unsere Quinten-Fugen, die ihrer Einrichtung nach eine weit reichere und mannigfaltigere Modulation veranlassen, und sich dadurch einer freyern Composition nähern, sind erst denn bekannt geworden, als man besser unterscheiden und überhaupt Urtheil und Geschmack in den Compositionen anwenden gelernt hatte. Proben von den ältesten Contrapunktisten werden in der Folge näher zeigen, wie weit man in allen diesen Künsten bis auf Gafors Zeiten, oder bis auf den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts gekommen war. Man hat zu allen Zeiten manches in den Künsten ausgeübt, wovon in den Lehrbüchern nichts zu finden war.

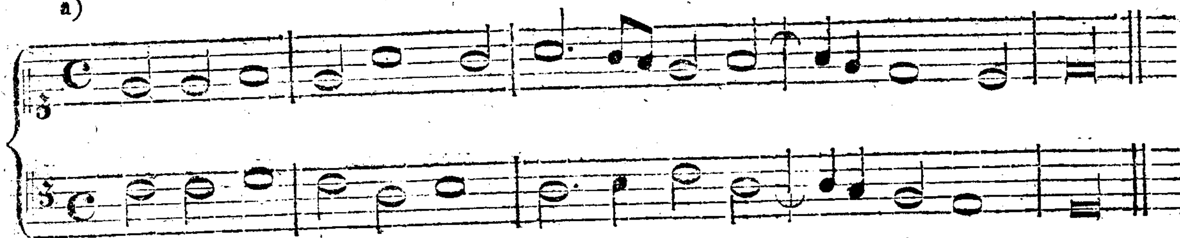
§. 35.

Man mag indessen so viele Arten von Nachahmungen und canonischen Künsten gekannt haben, als man wolle, so sind sie doch alle nur äußere Formen, die allenfalls auch ohne Reinigkeit in der Harmonie Statt finden können. Die Reinigkeit der Harmonie, oder richtige Verbindung und Fortschreitung der Intervallen ist daher ein Hauptstück, auf welches gesehen werden muß, wenn man den Grad der Vollkommenheit oder Ausbildung bestimmen will, welchen diese neue Kunst am Ende des funfzehnten Jahrhunderts erreicht hatte. Was Franco, de Muris, Marchettus von Padua und **Prosdocimus de Beldomandis** hierin gelehrt und geleistet haben, wissen wir schon; nach ihnen ist Franchinus Gafor unstreitig der erste, welcher diese Kunst des reinen Satzes wiederum um einige Schritte weiter gebracht hat. Vom Canon und von der Fuge, oder überhaupt von den canonischen Künsten sagt er in seiner Practica musicae nichts: man findet sie nicht einmal darin genannt, viel weniger werden sie gelehrt. Er hält sich bloß an die Hauptsache, an die reine Fortschreitung

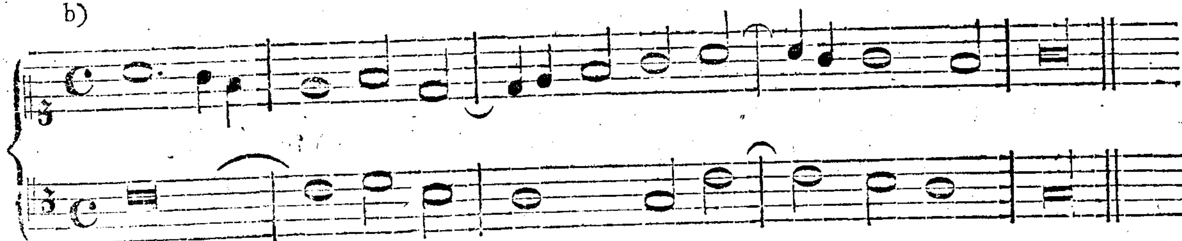
der Harmonie, ohne welche kein Tonstück gut seyn kann, die Form desselben sey, welche sie wolle. Ein kurzer Auszug aus dem dritten Buche seines unter dem Titel Practica musicae bekannten Werks wird dem Leser den Gehalt seiner hierher gehörigen Lehren anschaulicher machen.

Das erste Kapitel dieses dritten Buchs handelt de Contrapuncto et ejus elementariis vocibus. (Ist eine Art von Einleitung, welche mit der Bemerkung geschlossen wird, daß eine künstlich geordnete Harmonie, wenn ihr auch Wohlklang fehle, dennoch weit besser sey, als eine unordentliche.) Kap. 2. De natura et denominatione specierum contrapuncti. (Contrapunkt und Intervall wird hier als gleichbedeutend gebraucht. Die angegebenen Gattungen des Contrapunkts in diesem Sinne, oder die dazu brauchbaren Intervallen sind der Einklang, die Terz, Quinte, Sexte, Octave, Decime, Duodecime, Terztecime, Quintdecime, Decimaseptime, Decimanone und die Vigesime.) Kap. 3. De octo mandatis sive regulis contrapuncti. (Die ältern Tonlehrer gaben als Contrapunktsregel an, daß eine jede Composition mit einer vollkommenen Consonanz anfangen müsse. Diese Regel, sagt Gafor, sey nicht nothwendig, sondern willkührlich, denn die Vollkommenheit finde sich nicht im Anfange, sondern im Ende der Dinge. Daher sey von den meisten Componisten der Anfang ihrer Compositionen auch mit unvollkommenen Consonanzen gemacht worden.[125]) Er giebt folgende Proben solcher Anfänge in der Terz, Sexte und Decime:

a)



b)



c)



125) Verum hoc mandatum primum non necessarium est, sed arbitrarium: namque perfectionem in cunctis rebus non principiis sed terminationibus attribuunt. Inde et imperfectis concordantiis cantilenarum exordia plerique instituerunt.

Die zweyte Regel betrifft das Verbot mehrerer unmittelbar auf einander folgenden vollkommenen Consonanzen. Sie heißt: „duae perfectae species ejusdem generis non possunt consequenter et immediate simul ascendendo vel descendendo in cantilena constitui.“ Gafor rechnet hierher den Einklang, die Octave oder Quintadecime, die Quinte oder Duodecime, und fügt hinzu, daß diese Regel nicht willkührlich sey und gar keine Ausnahme zulasse. (Haec enim regula non arbitraria est, sed legalis: omnem penitus exceptionem rejiciens.) Jedoch sind einige der Meinung, wird fortgefahren, daß zwey Quinten mit einander auf- und absteigen können, wenn sie von zweyerley Art sind, z. B. a-e und h-f.

Nach der dritten Regel soll zwischen vollkommene Consonanzen von einerley Art, wenigstens eine unvollkommene Consonanz, nehmlich eine Terz oder Sexte gesetzt werden.

Die vierte Regel erlaubt, mehrere vollkommene Consonanzen auf- und absteigend auf einander folgen zu lassen, wenn sie nur von verschiedener Art sind. So kann die Quinte auf den Einklang oder auf die Octave, und die Octave auf die Quinte folgen 2c. Durch folgendes Beyspiel wird diese Regel deutlich gemacht:

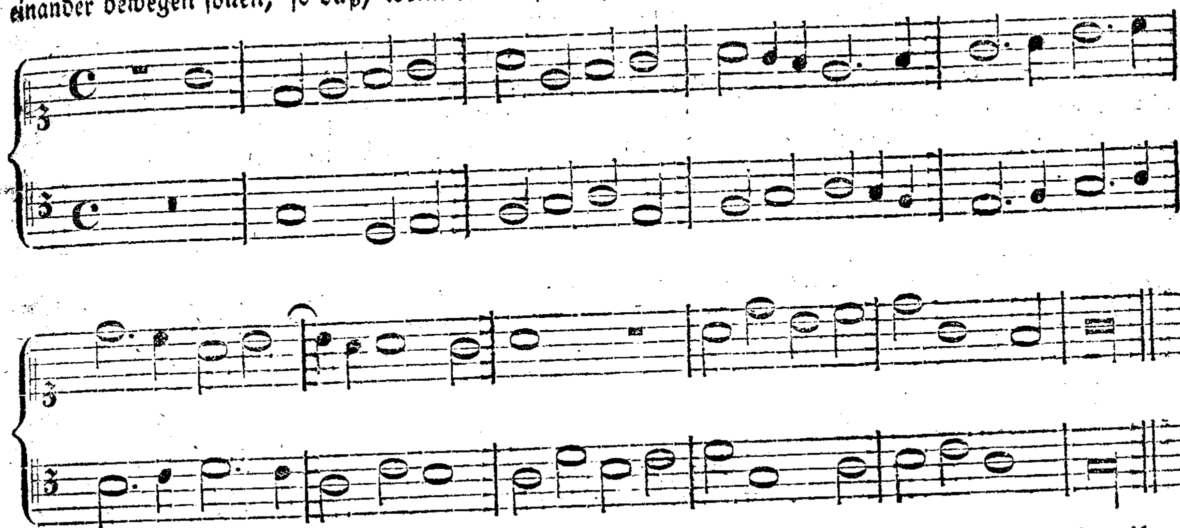
Nach der fünften Regel können zwey vollkommene Consonanzen von einerley Art hinter einander gesetzt werden, wenn sie sich gegen einander bewegen. Z. B.

Cantus.

Tenor.

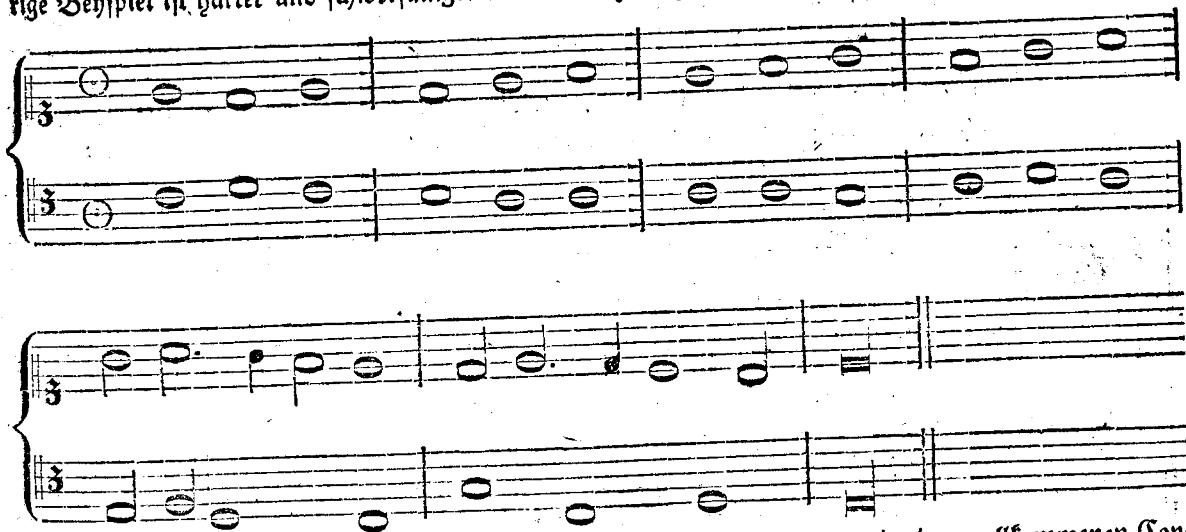
Contratenor.

Die sechste Regel lehrt," daß sich die verschiedenen Stimmen eines Gesangs überhaupt gegen einander bewegen sollen, so daß, wenn der Diskant steige, der Tenor falle und so umgekehrt. Z. B.



Man sieht aus diesem Beyspiele, daß Gafor die canonische Nachahmung gekannt hat, ob er ihrer gleich nicht ausdrücklich erwähnt, und sie hier nur der Gegenbewegung wegen anführt. Doch nennt er diese Art ein Fliehen der Stimmen in einerley Bewegungen und Figuren. (Quod potissimum evenit, quum partes cantilenae sese invicem iisdem motibus fugant atque figuris.)

Die siebente Regel lehrt die Fortschreitungen aus unvollkommenen in vollkommene Consonanzen, und empfiehlt ebenfalls verschiedene Bewegungen der Stimmen gegen einander. Das hierher gehörige Beyspiel ist härter und schwerfälliger als die vorhergehenden. Z. B.



Die achte und letzte Regel endlich schreibt vor, daß jeder Gesang mit einer vollkommenen Consonanz geschlossen werden soll. Hierbey wird bemerkt, daß es den Venetianern eigen gewesen sey,

im Einklang zu schließen, daß aber in andern Schulen der Musik am häufigsten mit der Octave oder Doppeloctave geschlossen werde.)

Kap. 4. Quae et ubi in contrapuncto admittendae sunt discordantiae. (Man sieht zwar aus diesem Kapitel, daß zur Zeit Gafors schon Dissonanzen im Contrapunkte gebraucht wurden; aber auch zugleich, wie vorsichtig und behutsam man noch damit umging. Nicht einmal in der Dauer der Semibrevis durften sie frey anschlagen, sondern mußten bloß in Rückungen und im Durchgange vorkommen. (Quae vero per syncopam et ipso rursus celeri transitu latet discordantia admittitur in contrapuncto.) Und selbst hier durften sie den Werth einer Semibrevis nicht übersteigen. Gafor giebt hiervon folgendes Beyspiel:

Cantus.

Tenor.

Contratenor.

sagt aber ausdrücklich, daß er solche Dissonanzen nur selten erlauben würde. (Has ego raro concederem admittendas.) Hier werden Dunstable, Binchois, Dufay und Brasart als solche Componisten angeführt, die sich kein Bedenken gemacht haben, diese Dissonanzen zu gebrauchen. Von einigen hier vorkommenden Dissonanzen gesteht indessen Gafor doch, daß man sie zulassen müsse, und ertragen könne.)

Kap. 5. De consentanea suavitate Quartae. (Folgende zwey Beyspiele werden einen Begriff von dem Gebrauch der Quarte geben, den man in Gafors Zeiten für zulässig und schön hielt:

a)

Cantus.

Contratenor.

Tenor.

b) Cantus.

Contratenor.

Tenor.

Kap. 6. Quare Quarta inter medium sonum et acutiorem concordat: discordatque inter medium et graviorem. Kap. 7. De conformitate et diversitate tertiae et sextae. (Die gegebenen Beyspiele vom Gebrauch der Terzen und Sexten werden hinlänglich zeigen, was in diesem Kapitel gelehrt wird.) Siehe a, b, c.

a)

b) c)

Kap. 8. De denominatione extremorum sonorum in concordantiis. Kap. 9. Alterna intentione specierum atque remissione diversa contrapuncti disponuntur elementa. Kap. 10. De diver-

sitate figurationis sonorum in contrapuncto. (Es wird hier gesagt, daß der Tenor oder die Hauptmelodie in Choralnoten von einerley Werth, der dazu gesetzte Contrapunkt aber mit Figuralnoten geschrieben werde. Dieß findet nicht bloß in einfachen oder planen, sondern auch im gebrochenen oder verzierten Contrapunkt Statt. Die Sänger solcher Contrapunkte werden hier einige Male *Organizantes* genannt, woraus man sieht, daß dieser alte Ausdruck zur Zeit des Gafors noch nicht abgekommen war.) Kap. 11. De Compositione diversarum partium contrapuncti. (Bey drey Stimmen soll der Tenor und Diskant in der Octave, der Contratenor aber dazwischen in der Quinte stehen. Wenn hingegen eine vierte Stimmen hinzu kommt, so soll sie die Terz über dem Tenor, auch allenfalls über dem Contratenor nehmen, so daß die Terz gegen den Tenor zur Decime wird. Die tiefste Stimme wird *Baritonans* genannt. Die übrigen Cantus, Contratenor acutus und Tenor. Um die verschiedene Einrichtung dieser vier Stimmen zu zeigen, werden einige vierstimmige Beyspiele gegeben, die zugleich als Proben des Gaforischen reinen Satzes angesehen werden können. Hier ist das erste:

Cantus.

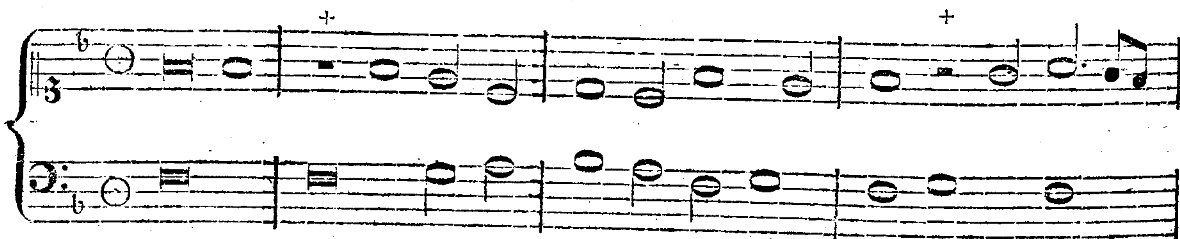
Contratenor acutus.

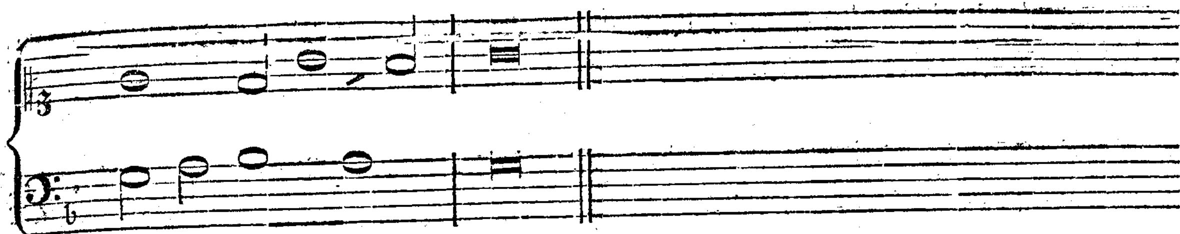
Tenor.

Baritonans.

Wer noch eine fünfte Stimme hinzu setzen wolle, wird am Schlusse dieses Kapitels gesagt, müsse sie, den Regeln des Contrapunkts gemäß, den übrigen Stimmen wechselsweise beyfügen.)

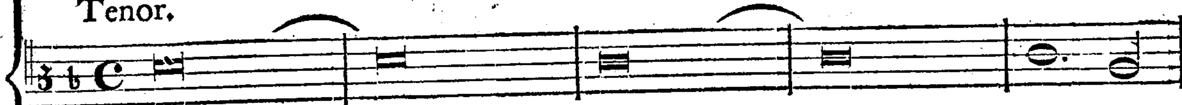
Kap. 12. De consimilibus perfectis concordantiis in contrapuncto consequenter tolerandis. (Wenn die vollkommenen Consonanzen auf einer Stelle bleiben, so können mehrere hinter einander gesetzt werden. Doch will Gafor in der einen Stimme eine Pause dazwischen gesetzt wissen, wie die mit + bezeichneten Stellen zeigen:





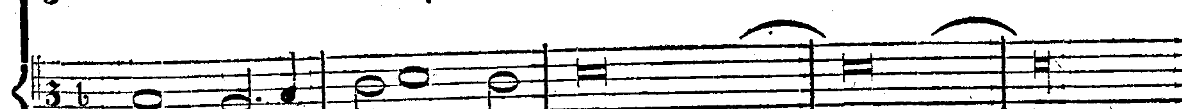
Einige wollten jedoch selbst dieses Hülfsmittel nicht gelten lassen, und verwarfen überhaupt alle zugleich auf- und absteigende Fortschreitungen in vollkommenen Consonanzen. Am Schluß dieses Kapitels kommt Gafor von der Hauptmaterie ab, und schlägt eine Art zu contrapunktiren vor, nach welcher der Baritonans stets mit dem Discante in Decimen gegen den Tenor geht. Dieser Art, welche hier celeberrimus quidam in contrapuncto processus genannt wird, sollen sich Tinctor, Wilh. Guarnerius, Josquinus, Gaspar, Alexander Agricola, Loyset, Obrecht, Brumel, Isaac und die übrigen besten Componisten jener Zeit häufig bedient haben. Die Probe, welche Gafor von dieser Art giebt, ist zwar nicht vortrefflich; da sie aber zeigt, was man in dieser Zeitperiod für vorzüglich schön gehalten hat, so will ich die Mühe der Entzifferung nicht scheuen, um sie dem Leser in verständlichen Noten mitzutheilen.

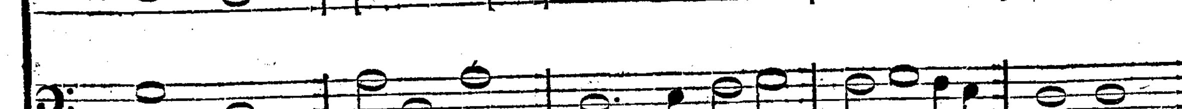














Kap. 13. De fictae musicae contrapuncto. Hier ist vom Gebrauche des b, ♮ und ♯ die Rede. Das ♯ wollten einige als ein Zeichen gebrauchen, durch welches derjenige Ton, vor welchem es stand, um die Hälfte eines kleinen halben Tones erniedrigt werden sollte. (Sunt et qui appositione huius signi ♯ notulam cui apponitur deprimi volunt minimo dieseos intervallo.) Sonst wird unter Musica ficta nichts andres verstanden, als nach dem Gehör einen Ton höher oder tiefer zu singen, als er eigentlich vorgeschrieben ist. Die alten Musiklehrer sagen, dieß geschehe um eine Tonart im Schreiben rein und unverändert zu erhalten, und nicht den Schein zu haben, als sey man in eine fremde Tonart gegangen. Daher sollten diese Erhöhungen oder Erniedrigungen nicht durch Zeichen angedeutet werden, damit man die Veränderungen der Tonart wenigstens nicht sehen möchte. Gesungen sollten sie aber werden. *Pro dura voce mollis ponatur* (sagen sie) und so umgekehrt, *furtim tamen* (sagte schon der h. **Bernhard**,) *ne cantus similitudinem alterius toni assumere videatur.* Diese Musica ficta hat viele Verwirrungen und Irrthümer veranlaßt. Es ist von den meisten Schriftstellern der letzten Jahrhunderte mißverstanden worden, was eigentlich damit gemeint sey. Man hat daher stets geglaubt, die ältern Componisten hätten bey ihren Modulationen in verwandte Tonarten kein so genanntes **Semitonium Modi** gebraucht. Sie sangen es allerdings, aber sie schreiben es nicht. Eben so ist es mit verschiedenen andern Intervallen gegangen, die ebenfalls nach dem Gange der Melodie erhöht oder erniedrigt werden mußten, ohne vorgeschrieben zu seyn. Man sieht, wie wichtig die Kenntniß dieser erdichteten Musik ist, wenn man alte Compositionen richtig lesen, und richtig beurtheilen will. Die Regeln, welche die Alten dabey beobachten, welche aber **Franchinus** hier nicht erklärt hat, sollen in der Folge am gehörigen Orte nähere Erläuterung erhalten.

Kap. 14. De falso Contrapuncto. (Unter dem falschen Contrapunkt wird genau genommen ein solcher verstanden, in welchem lauter Dissonanzen, als die große und kleine Sekunde, die große und kleine Quarte, die Septime und die None gegen einen andern Gesang gesungen werden. Diese Dissonanzen sind aller angenehmen Harmonie, ihrer Natur und ihren Verhältnissen nach zuwider. (Quae ab omni penitus suavis harmoniae ratione et natura disjuncta sunt.) Die Ambrosianer sollen sich dieses falschen Contrapunkts in feyerlichen Vigilien und in einigen Todtenmessen bedient, und vorgegeben haben, **Ambrosius** habe ihn selbst eingeführt. (**Gafor** schämt sich zwar, ihn zu beschreiben; quem quoniam ab omni modulationis ratione sejunctus est, me pudet describere,) man muß ihn aber doch kennen lernen, um zu wissen, wie sehr die Menschen bisweilen von aller Natur abweichen können. Ein einzelner Sänger singt nehmlich eine Melodie, neben welcher zwey oder drey, die Töne der nehmlichen Melodie eine Secunde, Quarte, Septime ꝛc. höher oder tiefer zugleich mitsingen. **Gafor** giebt zwey Proben dieses falschen Contrapunkts; die kleinste wird hier genug seyn.

Letanie mortuorum discordantes.

Tenor.

Succentus.

Do - - mi - ne mi - se - re - re.

Der Regel nach werden diese Contrapunkte wenigstens im Einklang geschlossen; hier ist aber dem Ohr auch sogar diese Beruhiqung nicht gegönnt.)

Kap. 15. Quomodo se regere debet cantor, dum cantat. (Sind Regeln für Sänger, von welchen die meisten noch in unseren Zeiten anwendbar sind. Sie betreffen theils den Ausdruck des Gesangs nach dem Inhalte des Textes, theils auch das äußere Benehmen der Sänger.)

§. 36.

Die kleinen, bisher beygebrachten Notenbeyspiele, mit welchen die Schriftsteller ihre Contrapunktslehren deutlich machen wollten, können zwar schon einen Begriff von dem Grade von Reinigkeit geben, die man in der Verbinduug einzelner Accorde anzuwenden wußte, von der Verbindung ganzer Sätze hingegen, und von den Formen ganzer Tonstücke lehren sie uns noch nichts. Zu dieser letztern Kenntniß zu gelangen, müssen wir die Werke der Contrapunktisten oder der Praktiker aufsuchen, die aus diesem Zeitraume, nehmlich bis ans Ende des funfzehnten Jahrhunderts noch vorhanden sind.

Von den alleraltesten Praktikern, nehmlich von **Wilhelm Dufay** und **Binchois**, die nach Tinctors Nachricht den Contrapunkt zuerst in Frankreich ausgeübt haben sollen, ist nach aller Wahrscheinlichkeit keine einzige Note mehr vorhanden. Von **Dufay** findet sich beym **Adam de Fulda**, welcher sich einen herzoglichen Musicus nennt, und sein in der Gerbertschen Sammlung (Tom. III.) befindliches Werk de Musica im Jahre 1490. geschrieben hat, eine Stelle, woraus man sehen kann, daß ihm zu seiner Zeit verschiedene Verbesserungen in musikalischen Dingen zugeschrieben worden sind. Es wird nehmlich in dieser Stelle von dem geringen Umfange des Guidonischen Tonsystems geredet, und gesagt, es habe von den neuern Musikern aus Noth erweitert werden müssen. Einige haben drey Töne in der Höhe hinzu gesetzt, **Dufay** aber drey Töne in der Tiefe. „Similiter (heißt es) lichanos, hypate, et parypatemeson diapason inferius mensuralis musicae gratia per venerabilem Guilhelmum Duffay adinventae.“ Ferner heißt es von ihm an eben dem Orte: „Cujus compositio nostris magnum dedit initium formalitatis, vulgo *manerum* dictum. Nam ipse primus regulis contentus non immerito limites est supergressus in transpositione, cum instrumentis perutile sit ac eorum sciolis, quorum caussa plus credimus admissum fore.“ Gerbert glaubt mit Recht, es müsse heißen: regulis non contentus, wie auch aus einer andern Stelle des nehmlichen Schriftstelles im achten Kapitel des zweyten Theils deutlich zu sehen ist. „Transfluxis vero temporibus (heißt es hier) acutis ingeniis, subtiliores esse ceperunt musici, manu, et *Guidonis* praeceptis non contenti, sed cantum totiens quotiens transponentes invenerunt infra Gama plures voces adjiciendas esse, similiter supra e la plures associandas voces. Cujus rei venerabilem Guilhelmum *Duffay* inventorem

exstitisse credo, quem ad unum moderniores musici omnes imitantur.“ Pet. Gregorius (*Syntax. art. mirabil.* lib. 12. cap. 1.) redet nur von dem F, welches Dufay der alten Scala beygefügt und unter das G gesetzt habe.

Dieß alles klingt recht löblich, und kann uns von den musikalischen Verdiensten des Dufay einen guten Begriff machen. Aber ein Schüler des Josquinus, mit Namen Adrian Petit Coclicus, welcher, als er schon ein alter Mann war, wie er selbst in der an die Nürnbergische Schuljugend gerichteten Vorrede sagt, ein *Compendium Musices* (Norimb. 1552. 4.) geschrieben hat, setzt ihn unter die mathematischen Musiker, die alles mit Regeln überhäufen, Schwierigkeiten machen, lange dabey verweilen, und den wahren Zweck der Musik nie erreichen. Die Aufschrift dieses Kapitels heißt: *de Musicorum generibus*. Der Verfasser nimmt viererley Gattungen an. Unter die erste Gattung rechnet er diejenigen, welche musikalische Dinge zuerst erfunden haben; außer dem Orpheus, Boethius und Guido, werden hier auch Ockeghem (Ockenheim,) Jacob Obrecht, Alexander als bloße Theoretiker genannt. (Hi autem tantum Theorici fuerunt.) Die zweyte Klasse faßt die mathematischen Musiker in sich. Die hieher gehörige Stelle ist folgende: „Secundum genus est eorum qui sunt Mathematici, quorum compositiones, nemo est, qui non ferat. At hi verum Musices finem non sunt assequuti. Nam etsi hujus artis vim intelligunt, et etiam componunt, non tamen ornant suavitatem, et dulcedinem cantus, et quod pejus est, cum vellent artem inventam latius propagare, et illustriorem reddere, denigrarunt eam potius, et obscurarunt. In docendis enim praeceptis et speculatione nimis diu manent, et multitudine signorum, et aliis rebus accumulandis, multas difficultates afferunt, et diu atque multum disceptantes, nunquam ad veram canendi rationem perveniunt. Ex quibus sunt, *Io. Geyslin*, *Io. Tinctoris*, *Franchinus*, *Dufay*, *Brsnoe*, *Buchoi*, *Caronti* et complures alii. „Wenn Coclicus nicht selbst ein so guter Theoretiker wäre, wie er sich in seinem Compendio gezeigt hat, so sollte man denken, dieß wäre die Sprache eines gemeinen Praktikers, wie sie noch in unsern Zeiten sehr häufig gegen solche Künstler, die Wissenschaft und Ausübung mit einander verbinden, geführt wird. Allein Coclicus scheint auf keine Weise von solcher Art gewesen zu seyn, und wollte zwar Theorie, aber keine trockene, unfruchtbare und unanwendbare haben. Dieß sieht man aus seinen folgenden Klassen. In die dritte werden die allervortrefflichsten Musiker gerechnet, die gleichsam die Könige der übrigen sind, die nicht bloß lehren, sondern die Theorie und Ausübung aufs beste mit einander verbinden, die Eigenschaften aller Compositionen kennen, alle Leidenschaften auszudrücken wissen, und was bey einem Musicus das höchste ist, deßwegen von jedermann bewundert werden, weil ihre Compositionen wirklich nur allein der Bewunderung werth sind. „In tertio genere sunt Musici praestantissimi, et ceterorum quasi reges, qni non in arte docenda haerent, sed theoriam optime et docte cum practica conjungunt, qui cantuum virtutes, et omnes compositionum nervos intelligunt, et vere sciunt cantilenas ornare, in ipsis omnes omnium affectus exprimere, et quod in Musico summum est, et elegantissimum vident, et in omnium admiratione sunt, quorum cantilenae, vel solae sunt admiratione dignae.“ Unter diesen giebt Coclicus dem Josquinus den ersten Platz: "Inter hos facile princeps fuit Iosquinus de Pres, cui ego tantum tribuo, ut eum omnibus caeteris praeferam.“ Die übrigen in diese Klasse gehörigen Componisten, welche peritissimi Musici et artificiosissimi Symphonistae genannt werden, sind: *Petrus de Larue*, *Brumel*, *Henricus Isaac*, *Ludovicus Senfel*, *Adrian Willaerth*, *Le Brun*, *Concilium*, *Morales*, *La Fage*, *Lerithier*, *Nicolaus Gombert*, *Crequilon*, *Champion*, *Iaquet*, *Pipelare*, *Nicolaus Paien*, *Courtois*, *Meyster Ian*, *Lupi*, *Lupus*, *Clemens non Papa*, *Petrus Massenus*, *Iacobus de Buis etc.*

Endlich enthält die vierte Klasse diejenigen, welche in der dritten Klasse gebildet werden, die Regeln der Kunst kennen, selbst gut componiren und aus dem Stegreif über einen Choralgesang einen Contrapunkt machen können, aber alles bloß dazu anwenden, um zum Vergnügen der Menschen recht zierlich und schön zu singen und zu spielen. Diese übertreffen in der Ausübung alle übrigen, haben den wahren Zweck der Kunst erreicht, und sind unter allen am beliebtesten. Man sieht, daß dieß die eigentlichen Virtuosen sind. Solche sind die Belgier, die Picardier und Gallier vorzüglich, fährt Coclicus weiter fort, denen es fast natürlich ist, alle andere zu übertreffen, die daher auch fast allein in den Kapellen des Papstes, des Kaisers, des Königs von Frankreich und einiger andern Fürsten angenommen werden.

Noch bestimmter, wenigstens in der Angabe der Zeit, redet Hermann Finck in seiner Practica musica [126]) von dem Werthe verschiedener Componisten aus den frühern Jahrhunderten. In der seinem Werke vorgesetzten Einleitung *de Musicae inventoribus* sagt er von Orpheus, Mercur rc. daß sie seiner Meinung nach die Musik nicht erfunden, sondern sie nur durch neue Vorschriften verbessert haben. Nach ihnen, fährt er fort, sind gleichsam neue Erfinder gefolgt, die unsern Zeiten näher kommen, als: Johann Geisling, Franchinus, Johann Tinctoris, Dufai, Busnoe, Buchoi, Caronte rc. die, ob sie gleich selbst componirt haben, sich doch mehr mit der Speculation und den musikalischen Regeln beschäftigten, und viele neue Zeichen ausdachten. („Qui etiamsi ipsi quoque composuerunt, plus tamen in speculatione et docendis praeceptis operae posuerunt, et multa nova signa addiderunt.") Hierauf wird gesagt, ums Jahr 1480. und etwas nachher seyen aber andere, weit vortrefflichere Componisten entstanden, nehmlich solche, welche Theorie und Ausübung auf eine klägliche Weise mit einander verbanden. Unter diese wird gerechnet, Heinrich Finck, vermuthlich des Verf. Vater, der aber einen harten Styl hatte (qui non solum ingenio, sed praestanti etiam eruditione excelluit, *durus vero in stylo.*) Um eben diese Zeit blühte auch Josquinus de Pratis, welcher ein wahrer Vater der Musik genannt werden könne, und viel geleistet habe. Er habe an Feinheit und Annehmlichkeit viele übertroffen, sey aber in seiner Composition etwas leer gewesen, weil er zwar sehr künstliche Fugen erfunden, sich aber vieler Pausen dabey bedient habe. („Antecellit enim multis in subtilitate et suavitate, sed in compositione nudior, hoc est, quamvis in inveniendis fugis est acutissimus, utitur tamen multis pausis." Aehnliche vortreffliche Componisten sind Okekem, Obrecht, Petrus de la Rue, Brumelius, Henricus Isaac, die theils vor, theils mit dem Josquin zugleich gelebt haben. („Qui partim ante Josquinum, partim cum illi fuerunt.") Kurz nachher folgten Thomas Stolzer, Stephanus Mahu, Benedictus Ducis und viele andere. Unter die Componisten seiner eigenen Zeit, nehmlich in die erste Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, rechnet Herm. Finck den Nicolaus Gombert, einen Schüler des Josquinus. Dieser soll allen Musikern den Weg zu Fugen und zur scharfsinnigen Bearbeitung derselben gezeigt haben, und der Urheber einer von der vorhergehenden völlig verschiedenen Musik seyn. Er vermied die Pausen, und seine Composition war voll von Harmonie und Fugen. („Qui omnibus Musicis ostendit viam, imo semitam ad quaerendas fugas ac subtilitatem, ac est autor Musices plane diversae a superiori. Is enim vitat pausas, et illius compositio est plena cum consonantiarum tum fugarum.") Diesem Gombert werden an die Seite gestellt: Thomas Crequi-

126) Der vollständige Titel heißt: *Practica musica Hermanni Finckii*, exempla variorum signorum, proportionum et canonum, judicium de tonis, ac quaedam de arte suaviter et artificiose cantandi continens. *Vitebergae* excusa typis heredum Georgii Rhavi Anno 1556. 4. 2 Alphabete. Dieser Herm. Finck war ums Jahr 1501. Capellmeister beym König Alexander in Polen, konnte also wohl wissen, wie es mit der Composition in der zweyten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts beschaffen war.

lon, Jacobus Clemens non Papa, Dominicus Phinot. („Qui praestantissimi, excellentissimi, subtilissimique, et pro meo judicio existimantur imitandi.“) Ferner: Cornelius, Canis, Lupus Helline, Arnolt de Prug, Verdelot, Adrian Vuilhart, Gossen Junckers, Petrus de Machicaurt, Johann Castileti, Petrus Massenus, Mattheus Lemeistre, Archadelt, Jacobus Vaet, Sebastian Hollander, Eustachius, Barbion, Johann Crespel, Josquin Baston ꝛc. Diese und viele andere wollte Finck in einem andern Buche beurtheilen, und daselbst vieles von dem Leben und Studien sowohl der ältern als neuern Componisten, was er nicht allein selbst gesehen und gelesen, sondern auch von andern gehört hatte, beyfügen. („Hos ego et alios etiam, quorum hic non feci mentionem, in alio libello recensebo. Ibique multa de vita et studiis ipsorum, tam veterum quam recentiorum quantum quidem non solum ipse vidi aut legi, sed etiam ex aliorum relatu cognoscere potui, adjiciam.“) Wahrscheinlich ist diese Absicht nicht ausgeführt worden. Wäre sie es, und man könnte das Werk noch habhaft werden, so würden wir gewiß manche Nachrichten von den ältesten Contrapunktisten finden, die uns jetzt fast gänzlich mangeln.

Nach der Classifikation des Herrn. Finck würden also Johann Geisling, Franchinus, Johann Tinctor, Dufai, Busnoe, Buchoi und Caronte unter die frühesten Theoretiker gehören, an deren Compositionen die Welt nicht viel verloren hätte. Hingegen müßten die Compositionen des Heinrich Finck, des Josquinus de Pratis, Okekem, Obrecht, Petrus de la Rue, Brumel, Heinrich Isaac, Thomas Stolzer, Stephan Mahu und Benedict Ducis sämmtlich noch ins funfzehnte Jahrhundert gehören, folglich zur Kenntniß der Musik dieses Zeitraums für uns am wichtigsten seyn. Eben dahin müssen noch Guarneiy, Gaspar, Alexander Agricola und Loyset gehören, weil sie in der Practica Musicae des Franchinus ebenfalls schon als vortreffliche Componisten angeführt werden. Johann Spatarius, ein Gegner des Franchinus, der aber auch schon im Jahre 1491. seinen musikalischen Lehrer Bartolomäus Ramus gegen Nic. Burtius vertheidigte, erwähnt ebenfalls dieser alten Componisten mit Lob. Unter die ältern rechnet er einen *Ioan. di Ubrede.* Den Josquin nennt er *optimo de li compositori del tempo nostro.* An einem andern Ort des nehmlichen Werks nennt er ihn *Iosquin de Spiriet* und gesellt ihm den *Gaspar* bey, die beyde *dignissimi Compositori* seyn sollten. Die Zahl der ins funfzehnte Jahrhundert gehörigen Componisten würde also durch den *Ioa. Spataro* mit dem Ioa. di Ubrede vermehrt worden seyn.

§. 37.

Glücklicher Weise sind von den meisten dieser Componisten noch verschiedene Proben auf unsere Zeiten gekommen, und, was zwar merkwürdig, aber sehr begreiflich ist, gerade von denen, welche von den angeführten Schriftstellern als die vorzüglichsten gerühmt werden, die größte Anzahl. Die Erfindung der Buchdruckerkunst in der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts wurde für die Musik eben so wohlthätig, als sie es für andere Wissenschaften geworden ist. Sie dehnte sich bald auch auf die Verbreitung der damals am meisten geachteten Notenwerke aus, fing zwar erst gegen Ende des Jahrhunderts damit an, bedurfte aber kaum funfzig Jahre, um so weit zu kommen, ganze Sammlungen von solchen Compositionen verbreiten und auf die Nachwelt bringen zu können. Das Diffinitorium des Tinctors von 1483, welches wahrscheinlich die erste gedruckte musikalische Schrift ist, hat noch gar keine Noten, des Hugo von Reutlingen Flores musicae omnis cantus Gregoriani vom Jahr 1488. hingegen schon eine große Menge derselben, jedoch noch keine Figuralnoten. Die ältesten Figuralnoten, so weit sich aus den auf unsere Zeiten gekommenen Werken urtheilen läßt, finden sich in Gafors Practica utriusque cantus vom Jahre 1496. Sie scheinen aber in Holz geschnitten zu seyn, wie sich aus der Plump-

heit und Verschiedenheit der Größe derselben vermuthen läßt. Erst im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts scheint man darauf gekommen zu seyn, ordentliche Typen für Figuralnoten zu erfinden. Man schreibt diese Erfindung dem *Ottavio Petrucci* da Fossembrone zu (Ottavio de Petrucci, Uomo di grand' ingegno, il quale fu il primo inventore di stampar la Musica. *Adami* da Bolsena Osservazioni etc. pag. 160.) welcher schon 1503. einige Missen von *Pierre de la Rue*, und 1508. Missen von verschiedenen Componisten (Missae diversorum Auctorum) zu Venedig gedruckt und öffentlich bekannt gemacht hat. In der zweyten Sammlung sind enthalten: Missen von Josquinus, die er für die päpstliche Kapelle zwischen den Jahren 1471. und 1484. componirt hatte, Missen von *Pierre de la Rue*; von Anatonius Feum oder *Fevin* (wie er von Glarean genannt wird,) von Robert de Feven, von Pierzon, von Johann Mouton, von Obrecht, Philipp Bassiron, Brumel, und Gaspar oder Gaspard. Im Jahre 1513. ging Petrucci nach seinem Geburtsort Fossembrone im Kirchenstaat zurück, und erhielt vom Papste Leo X. ein Privilegium auf zwanzig Jahre, wodurch er berechtigt wurde, binnen dieser Zeit ganz allein Figuralcompositionen und Orgelstücke drucken zu dürfen. Da Privilegium ist vom Cardinal Bembo unterzeichnet. Hierauf erschienen im Jahre 1515. und 1516. drey Bücher von den Missen des Josquinus zu Fossembrone, sodann im Jahre 1519. vier Sammlungen von lateinischen Moteten mit vier und fünf Stimmen, deren vorzüglichste Componisten Josquinus, Carpentras, Mouton, Adrian Willaert, Constantius Festa rc. sind. Diese Sammlungen sind jetzt sehr selten geworden, und vielleicht bloß noch in einigen der allerältesten Bibliotheken in Europa vorhanden. Von der Beschaffenheit dieses ersten Drucks in Figuralnoten wird uns nichts gesagt; indessen ist zu muthmaßen, daß er, wie alle erste Versuche, noch sehr unvollkommen gewesen seyn wird. Das päpstliche Privilegium scheint aber in der ganzen Christenheit die bestimmten zwanzig Jahre hindurch seine volle Gültigkeit gehabt haben; denn bis nach Verlauf dieser Jahre findet man nicht, daß irgendwo in Europa eine ähnliche Sammlung von Figuralcompositionen veranstaltet worden wäre. Dagegen waren aber die Noten-Typen in einigen musikalischen Lehrbüchern Deutschlands schon im Jahre 1532. so sauber und scharf, daß man sich wundern muß, wie in so kurzer Zeit ein so hoher Grad von Vollkommenheit hat erreicht werden können. Das erste musikalische Werk, welches mit so saubern Figuralnoten gedruckt worden, scheint das Opusculum rarum ac insigne rerum musicarum von Johann Frosch aus Strasburg zu seyn, wo es auch bey Peter Schöffer und Matthias Apiatius gedruckt ist. Wenigstens ist mir kein älteres von dieser Art zu Gesicht gekommen. 127) So wie man nun einmal auf diesen Weg gekommen war, und durch das päpstliche Privi-

127) In Denis Buchdruckergeschichte Wiens wird folgendes ältere Werk von dieser Art angezeigt: Opusculum Musices perquam brevissimum: de Gregoriana et figurativa, atque Contrapuncto simplici percommode tractans: omnibus cantu oblectantibus utile, ac necessarium: per Simonem Brabantinum *de Quercu*, Cantorum Ducum Mediolanens. confectum. Mit folgenden Versen:

Quem sacra Castalio delectat Musica Phoebo:
Et teneros dulci reddere voce modos,
Hunc legat: et suavi cantabit blandius Orpheo:
Insanas poterit ducere et ipse feras.

Das Werk hat viele Notenschemen (wahrscheinlich in Holzschnitten) und schließt: Impressum Viennae in Officina honesti et providi viri Ioannis Winterburg. 12 Kalend Iunii: ab anno virginalis partus 1509. 4. Andere Litteratoren kannten nur die Ausgabe von 1518. und 1516. die ein zu Landshut gemachter Nachdruck seyn soll. Der Verf., welcher eigentlich van der Eycken hieß, war nach Foppens Bibl. Belg. P. II. p. 1102. zu Mailand in großem Ansehen. (Valuit gratia apud Mediolanenses.) Seine Herzoge waren Maximilian und Franz Maria Sforza, die ihr Vater Ludwig Maria zum Kaiser Maximilian nach Wien geschickt hatte, als ihm die Franzosen Mailand entrissen, und wovon der zweyte sogar das Rectorat der Wiener Universität annahm. Van der Eycken wird vermuthlich dem Kaiser selbst angenehm gewesen seyn, der nach Cuspinian (vita pag. 494.) Musices singularis amator war, und die ersten Meister von aller Art an seinem Hofe hatte. (Quod vel hinc maxime patet, quod nostra aetate musicorum principes omnes in omni genere musices,

legium nicht mehr gehindert wurde, fing man bald in Deutschland, Frankreich, Italien und in den Niederlanden an, einen häufigen Gebrauch von dieser Erfindung zu machen, und ganze Sammlungen von Compositionen nicht nur der damals lebenden, sondern auch schon lange verstorbener Meister, deren Andenken noch nicht erloschen war, zu veranstalten. Zu Nürnberg kam schon 1537. eine solche Sammlung unter dem Titel: *Novum et insigne opus musicum sex, quinque, ac quatuor vocum, ex praestantissimis hujus artis magistris collectum etc.* heraus. In den übrigen Europäischen Ländern sind ähnliche Sammlungen um einige Jahre später erschienen. Am frühesten sind die Niederlande nachgefolgt, wo schon im Jahre 1544. eine Sammlung alter Französischer Compositionen mit fünf und sechs Stimmen gemacht und zu Antwerpen gedruckt wurde.

Nicht nur in diesen Sammlungen, sondern auch in einigen musikalischen Lehrbüchern dieses Zeitraums sind nun die Proben enthalten, welche von den ältesten Meistern des Contrapunkts noch vorhanden sind. Von der letztern Art ist hauptsächlich das *Dodecachordon* des Heinr. Lorit. Glarean vom Jahre 1547. wichtig, weil es gerade von den ältesten zum Theil noch ins funfzehnte Jahrhundert gehörigen Meistern nicht nur Compositionen, sondern auch die merkwürdigsten Lebensumstände derselben enthält. Donius (*de praestantia musicae veteris*, pag. 54.) wirft zwar dem Glarean vor, er habe eine zu große Meinung von der Vollkommenheit der Musik vor seinem Zeitalter gehabt. „Et tu nobis (sagt er) *Glareane* persuadebis, centum annorum curriculo (totidem enim fere antecesserunt aetatem tuam primi illi figurati cantus, ut vocant, repertores, quique alii rem musicam instaurare ceperunt) ad summum hujus facultatis apicem perventum esse? Praesertim cum indocti plane, ac semibarbari ii auctores extiterint, atque ejusmodi fuerit saeculum illud, quod a Christi Salvatoris ortu quartum decimum numeratur, propter *Italiae* bella et calamitates, ut, quod acerrimi vir ingenii *Alexander Tassonius* in sermone illius temporis animadvertit, non magnum sane incrementum amoeniora haec studia capere potuerint.“ Es ist aber nicht von Italiänischen, sondern hauptsächlich von Niederländischen Meistern die Rede, die allerdings die schönen Künste weiter bringen konnten, ohne durch Italiänische Kriege und andere Unglücksfälle daran gehindert zu werden.

§. 38.

Jacob Obrecht, oder wie er von Glarean genannt wird, *Hobrecht*, scheint einer der ältesten Contrapunktisten unter den Niederländern gewesen zu seyn. Er muß sich in Utrecht aufgehalten haben, weil er daselbst den Erasmus von Roterdam, wo dieser seiner schönen Diskantstimme wegen als Chorschüler aufgenommen war, in der Musik unterrichtet hat. (Fuit autem puero Erasmo in Musicis Praeceptor, ut ex ore Erasmi ante multos annos ipsi audivimus. Dodecachord. p. 256.) *Petrus Opmeer* (Opus chronographicum orbis universi) erzählt dieß ebenfalls. Die Zeit, in welcher dieß geschah, muß in die zweyte Hälfte, vielleicht in das letzte Drittheil des funfzehnten Jahrhunderts fallen. Nach Glareans Bericht besaß Obrecht so viel Feuer und Erfindungskraft, daß er im Stande war, in einer einzigen Nacht die vortrefflichste Messe zu componiren. (Hunc praeterea

omnibusque instrumentis in ejus curia veluti in fertilissimo agro succreverint. Scriberem catalogum musicorum quos novi, nisi magnitudinem operis vererer.) Daß sich Cuspinian doch nicht hätte abhalten lassen, dieses Verzeichniß zu schreiben.

Uebrigens sind in Deutschland mehrere schon frühe gedruckte Werke mit Figuralnoten vorhanden, als von Cochläus (Nürnberg 1512. ꝛc) Die Noten sind aber in Holz geschnitten und meistens sehr schlecht und undeutlich. In einem noch ältern zu Cölln im Jahre 1501. gedruckten Werk von Wollick oder *Wollicus* sind die Figuralnoten sämmtlich weggelassen, und nur die leeren Linien vorhanden. Um diese Zeit scheint es also noch an solchen Typen gefehlt zu haben.

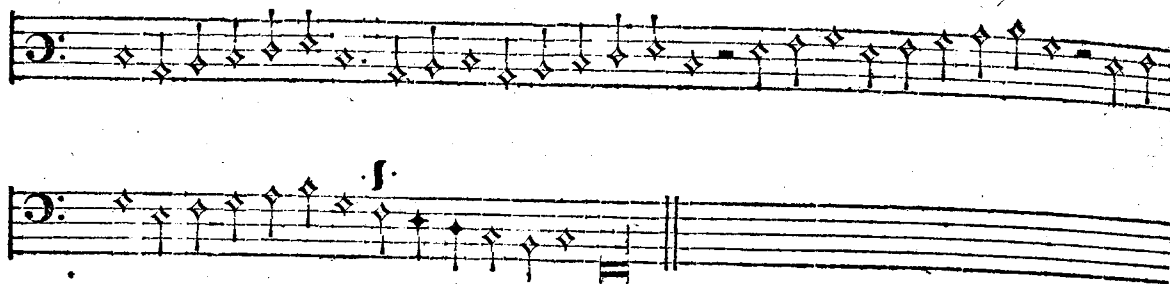
rea fama est, tanta ingenii celeritate ac inventionis copia viguisse, ut per unam noctem, egregiam, et quae doctis admiratione esset, Missam componeret. Ibid. pag. 456.) Seine Compositionen sollen alle eine gewisse bewundernswürdige Majestät und Bescheidenheit gehabt haben. Er war kein großer Liebhaber von seltenen Passagen wie Josquinus; er zeigte zwar Genie, aber ohne Praleren, er verließ sich auf den innern Werth seiner Arbeiten, und erwartete das Urtheil der Zuhörer ruhig, ohne etwas zu thun, wodurch es zu seinem Vortheil hätte geleitet werden können. (Omnia hujus viri monumenta miram habent quamdam majestatem et mediocritatis venam. Ipse Hercules non tam amans raritatis, atque Iodocus fuit. Ingenii quidem ostentator sed absque fuco, quasi qui auditoris judicium exspectare maluerit, quam se ipse efferre. Ibid.)

Von seinen Compositionen, worin er auch nach dem Urtheil des Erasmus keinem seiner Zeitverwandten nachstand, (nulli secundus) sind nur sehr wenige auf unsere Zeiten gekommen. In Gessners Biblioth. univers. werden zwar fünf Messen angeführt, die von ihm vorhanden gewesen seyn sollen; sie sind aber wahrscheinlich, eine einzige ausgenommen, welche sich nach Burneys Bericht in der Sammlung des Petrucci vom Jahre 1508. befinden soll, verloren gegangen, und wir würden vielleicht nichts mehr von diesem zu seiner Zeit so berühmten Componisten besitzen, wenn uns nicht Glarean einige Stücke aufbewahrt hatte. Es sind ihrer aber nur zwey, nehmlich ein zweystimmiger Canon im Einklange und ein dreystimmiger Satz, beyde in der Aeolischen Tonart. Den Canon gebe ich zuerst so, wie er beym Glarean steht; sodann die Auflösung desselben in neuern Noten.

Canon im Einklang in der Aeolischen Tonart,

von Jacob Obrecht.





Auflösung.



Das Schwerfällige des Canons rührt hauptsächlich von der Art von Folge der zweyten Stimme her, nach welcher alle Noten, die in der ersten Stimme auf die so genannte gute Taktzeit fielen, in der zweyten auf die schlechte fallen. Beyde Stimmen arbeiten daher in Ansehung des Taktgewichts gleichsam stets gegen einander, so daß das, was in der einen natürlich und fließend ist, durch die andere unnatürlich und gezwungen gemacht wird. Man hatte es in der Vereinigung mehrerer Stimmen noch nicht so weit gebracht, um eine der andern behülflich seyn zu lassen, und aus ihnen allen ein einziges Ganzes zu machen. Zu dieser Kunst fehlte es in diesem frühen Zeitalter theils noch an hinlänglicher Gewandtheit in der Verwebung der Stimmen, theils aber auch, und zwar am meisten, an Geschmack. Wenn nur Töne mit einem Anscheine von Kunst mit einander verbunden wurden, so war man schon zufrieden, sie mochten übrigens einem gewissen Zweck angemessen seyn oder nicht.

Die dreystimmige Probe von Obrechts Composition ist folgende:

Triados in Aeolio exemplum Jacobi Hobrechti.

Par - ce Do - mi - ne par - ce po - pu - lo tu - - - o,

Par - ce Do - - mi - - ne par - - - ce po - pu - lo tu - - - - o,

Par - - - ce Do - mi - ne po - pu - lo tu - o,

qui - a pi-

qui - a pi - - - -

qui - a pi - us es

us es et mi - - fe-

- us — es et mi - fe - ri -

et — mi - fe - ri -

- ri - - - - - cors ex-

cors ex - -

cors ex - au - di

cors

- - - audi nos — — in
- - au - di nos — — — —
nos in ae - ter - - num

ae - ter - - num Do - - mi - ne.
in ae - ter - num Do - - - mi - ne.
Do - - - mi - - - ne.

Wenn man nach den Regeln der ältern Musiklehrer an den mit + bezeichneten Stellen die gehörigen Semitonia singt, so wird der Composition bloß einige Leerheit der Harmonie und eine gewisse Unbehülflichkeit oder Schwerfälligkeit des Basses vorzuwerfen seyn. Sonst ist wirklich der Satz so rein, als man es nur immer verlangen kann, und er könnte vielleicht ungeachtet des ehrwürdigen aber altväterischen Ganges in der Modulation noch von neuern Ohren mit Vergnügen angehört werden, wenn er in allen drey Stimmen recht reinlich und gleich gesungen würde.

Eine andere Betrachtung veranlaßt die in diesem Gesang befindliche Behandlung des Textes. Es ist zwar sehr begreiflich, daß die Verwebung der Stimmen den Componisten dieses frühen Zeitalters schon allein Arbeit genug machen mußte, daß folglich die Behandlung des Textes auf alle Fälle nur eine Nebensorge für sie war; ferner, daß in einer Composition, in welcher sich die Töne selbst noch so drehen und wenden müssen, um sich zu rechter Zeit, so wie es die Modulation erfordert, an eine gewisse Stelle hin zu winden, überhaupt noch an keinen leichten und freyen Gebrauch des Textes zu denken ist; allein, die Niederländer müssen sich hierin vor den Componisten anderer Völker besonders ausgezeichnet haben, denn ich finde, daß ihnen von verschiedenen Musiklehrern jenes Zeitalters die Vernachlässigung des Textes als ein Hauptfehler vorgeworfen wird, daß man mit ihren Composi-

tionen, in so weit sie die Zusammensetzung der Töne betraf, zwar zufrieden war, aber ihren Mangel an Kenntniß und Beobachtung des Sylbenwerthes nicht gut finden wollte oder konnte. Der schon oft erwähnte Coclicus, ein Schüler des Josquinus, dessen Compendium Musices 1552. zu Nürnberg herauskam, und außer den Lehren selbst auch vortreffliche und gründliche Urtheile über Componisten und ihre Werke enthält, hat unter andern auch eine merkwürdige hierher gehörige Stelle. Er sagt, der größte Fehler eines Componisten sey, wenn er lange Noten auf kurze Sylben setze, und so umgekehrt. Die Musik habe viel Zusammenhang mit der Poesie, fährt er fort, und er sehe nicht, was an den Niederländischen Componisten weiter getadelt werden könne, als daß den meisten die Quantität der Sylben unbekannt sey. (Et non video, quid magis desiderari possit in Musicis Belgicis, quam quod syllabarum quantitas pluribus incognita sit.)

Wir werden indessen in der Folge sehen, daß dieser Fehler nicht bloß den Niederländern eigen war, sondern daß ihn auch die Componisten anderer Nationen mit ihnen gemein hatten, und daß er genau genommen eine fast nothwendige, unvermeidliche Folge der Compositions-Art war, die nicht nur im funfzehnten, sondern noch einige folgende Jahrhunderte hindurch herrschte.

§. 39.

Der nächste Niederländische Contrapunktist nach Obrecht ist Johann Ockenheim oder Okegem, welchen einige in Rücksicht auf die künstliche und tiefsinnige Ausarbeitung seiner Compositionen für den Bach seiner Zeit halten. Nach einer Nachricht, welche Burney aus den Anmerkungen des le Duchat über Rabelais anführt, soll er aus der Grafschaft Hennegau gebürtig, und zu St. Martin in Tours Thesaurarius gewesen seyn. Ob aber diese Angabe richtig ist, kann hier nicht entschieden werden, da die Hülfsmittel dazu völlig fehlen.

Von seiner Kunst giebt uns Glarean die ausführlichste Nachricht. Nachdem er von Josquinus, den er überhaupt allen andern Componisten vorzieht, gerühmt hat, daß er gern mehrere Stimmen aus einer einzigen hergeleitet habe, und daß er nachher von vielen darin nachgeahmt worden, setzt er hinzu, daß aber noch vor dem Josquinus Johann Ockenheim in dieser Kunst berühmt gewesen sey. (Amavit Iodocus *ex una voce plures deducere*, quod post eum multi aemulati sunt. Sed ante eum *Ioannes Ockenheim* ea in exercitatione claruerat. s. Dodecach. pag. 441.) Dieß sagt Glarean nur beyläufig. Aber an einer andern Stelle redet er von Ockenheim insbesondere, und sagt, er sey etwas älter als Josquinus, und ebenfalls ein Niederländer gewesen, habe auch, wie man sage, an Genie alle andere Componisten übertroffen. Nach dem fernern Bericht des Glarean hat Ockenheim nicht nur eine Misse von 36 Stimmen, sondern noch viele andere Motetten von so künstlicher Art componirt, daß sie von den Sängern nach Belieben aus mehreren Modis gesungen werden konnten, ohne daß dadurch der Harmonie oder dem Wohlklang derselben Eintrag geschah. Die Stelle des Glarean ist folgende: „Antiquior aliquanto (nehmlich älter als Josquinus, welcher sein Schüler gewesen seyn soll) fuit *Okenheim*, et ipse Belga, qui ingenio omnes excelluisse dicitur; quippe quem constat triginta sex vocibus garritum quemdam instituisse. Eum nos non vidimus. Certe inventione et ingenii acrimonia admirabilis fuit. Amavit autem καθολικὰ in cantu, hoc est, cantiones instituere, quae multis cantarentur modis ad cantorum propemodum arbitrium.“ (Er setzt nehmlich diesen Stücken keine Schlüssel vor, so daß man sie, wie Printz in der historischen Beschreibung der edlen Sing- und Kling-Kunst, Kap. 10. Seite 114. sagt, im ut, oder re, oder mi singen konnte, je nachdem es den Sängern gefiel. *Antimo Liberati* nennt eine solche Composition

Messa in ogni tono.,) ita tamen ut Harmoniae ac consonantiarum ratio nihilo secius observaretur." (Dodecach. p. 454.)

Ockenheims Ruhm, und besonders die Meinung von seiner künstlichen Harmonie muß groß gewesen seyn. Gerbert (de cantu et mus. sacra, T. II. p. 328.) führt aus dem Französischen Gedichte: La Concorde de deux nations, von *Ioan. le Maire* eine Stelle an, welche dieß beweisen kann:

Au fin milieu du choeur ovuir pourrez
Entreprifer Musique Alexandrine
Et de *Iosquin* les verbes coulourez
Puis d' Okeghem l'harmonie tres fine
Les termes doulx de *Loys* et *Compere*
Font melodie aux Cieulx meme confine.

Auch sind auf seinen Tod verschiedene Trauermusiken gemacht worden. Die eine hat Josquinus, sein Schüler, die zweyte Willhelm Crespel, und die dritte Lupi komponirt. In der zweyten findet sich folgende Stelle:

Agricola, Verbonnet, Prioris,
Iosquin des Pres, Gaspard, Brumel, Compere,
Ne parlez plus de joyeulx chants, ne ris,
Mais composez un ne recorderis,
Pour lamenter nostre Maistre et bon Pere.

Die letzte des Lupi ist über einen lateinischen Text mit der Ueberschrift: Naenia in *Ioannem Okegi*, musicorum principem.

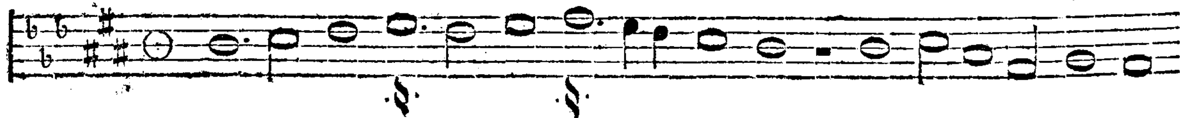
Eine Grabschrift auf ihn hat uns *Petrus Opmeer* in Op. chronogr. orb. univers. aufbehalten, von welcher die letztern Verse folgendes Inhalts sind:

Quid facis, invida mors,
Vel hoc iniqua maxime,
Aequa quod omnibus es?
Sat erat tibi promiscue
Tollere res hominum:
Divina res est Musica;
Numina cur violas?

Von Ockenheims Composition ist wenig auf unsere Zeiten gekommen. Einige Stücke hat Glarean aufbehalten, von welchen das erste ein dreystimmiger Canon von der künstlichen Art ist, in welcher Ockenheim ohne Vorgänger gewesen zu seyn scheint. Es ist nehmlich ein so genannter Canone in ogni tono, wie oben schon erwähnt worden, von welchem Glarean insbesondere sagt, daß man Ohren haben müsse, wenn man ihn singen wolle. (In quo aures habeas oportet.) Es ist folgender:

Fuga trium vocum in Epidiatessarou, post perfectum tempus.

Ockenheim.





Die Auflösung dieses Canons hat in vorigen Jahrhunderten manchen Musikern Kopfbrechen verursacht. Sebald Heyden hat ihn in seinem Werke de arte canendi etc. (1540,) als ein Beyspiel des Cantus ficte (sive b mollis iste fuerit, sive ♮ duri) aufgenommen, aber auf dessen Auflösung wollte er sich nicht einlassen. Ein anderer Deutscher, ebenfalls aus Nürnberg, mit Namen Ambrosius Wilphlingseder scheint zuerst eine Auflösung desselben versucht, und in seinem Werke unter dem Titel: Erotemata Musices practicae (Nürnberg, 1563.) öffentlich bekannt gemacht zu haben. Diese Auflösung hat *Hawkins* in seiner History of Music Vol. II. pag. 471. abdrucken lassen. Allein, obgleich in der Ueberschrift das tempus perfectum ausdrücklich angegeben ist, so hat doch Wilphlingseder der Vorschrift entgegen ein so genanntes tempus imperfectum gewählt. Burney hat diesen

Canon im zweyten Bande seiner History of Music ebenfalls aufgenommen, aber in der Auflösung den Fehler des Wilphlingseder und Hawkins vermieden, so daß er sodann folgendes Ansehen bekommt.

Auflösung.



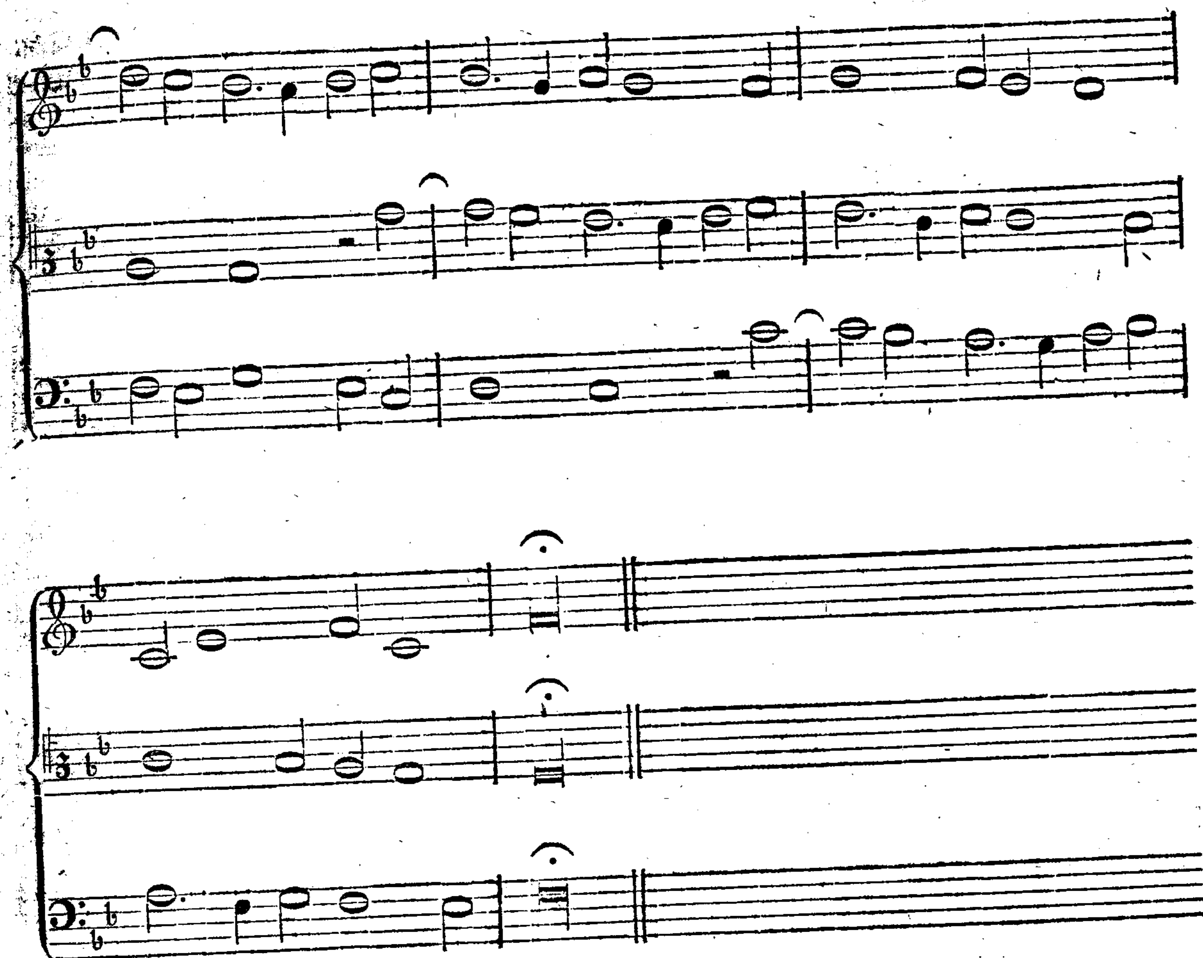












Hingegen ist Burney einer andern Vorschrift Ockenheims aus dem Wege gegangen, nach welcher sich die drey Stimmen in der Oberquarte (Epidiatessaron) folgen sollten, und hat sie in die Unterquinte gesetzt, aber dennoch Epidiapente anstatt Epidiatessaron unter den Canon geschrieben. Wenn demnach dieser Canon der Vorschrift des Verfassers völlig gemäß aufgelöset werden sollte, so müßte die obere Stimme in die untere und die untere in die obere verwandelt werden.

Uebrigens ist, was die Schönheit dieser Composition betrifft, auch bey der letzten völlig nach der Vorschrift eingerichteten Versetzung nicht viel gewonnen. Sie ist und bleibt steif und unsingbar. Ockenheim war also als Bach seiner Zeit in Rücksicht auf leichte Anwendung solcher Künste, das heißt in Rücksicht einer solchen Behandlung derselben, daß dadurch dem Gesange kein Eintrag geschieht, von dem Bach unserer Zeit noch sehr weit entfernt. Das große Verdienst des neuern Bachs liegt eben darin, daß er so viele Kunst mit so vielem, zwar fremdartigen aber doch natürlichen Gesang zu verbinden gewußt hat. Daß diesem Canon kein Schlüssel vorgesetzt ist, er also nach Willkühr der

Sänger in jeder Tonart gesungen werden kann, ist ebenfalls kein besonderes Kunststück. Da die Sänger dieses Zeitalters überhaupt gewohnt waren die zufälligen Erhöhungen und Erniedrigungen gewisser Töne nach gewissen Regeln zu singen, ohne daß sie vorgeschrieben waren, und man nicht leicht darin irren konnte, weil man sich bloß an das diatonische Klanggeschlecht hielt, so konnte eine solche Transposition vermittelst der Vorstellung irgend eines Schlüssels unmöglich schwer werden. Der Ton, welchen der erste Sänger willkührlich in der diatonischen Scala nahm, war für die übrigen Sänger ein Wegweiser, der ihnen leicht die Intervalle, in welchen sie nach einer bestimmten Zeit folgen sollten, zeigen konnte. Man braucht nur wenig in solchen Dingen bewandert zu seyn, um zu begreifen, daß mehr Schein von Kunst als wirkliche Kunst darin liegt.

Außer diesem Canon hat uns Glarean auch noch ein Kyrie und ein Benedictus von Ockenheim aufbehalten, welche ebenfalls ohne alle Schlüssel sind, aber dagegen eine Art von Fragezeichen im Anfange an der Stelle des Schlüssels haben, gleichsam als wenn der Sänger dadurch gefragt werden sollte, in welchem Tone er sie singen wolle. Glarean hat beydes aus einer Messe genommen, welche Ockenheim selbst *Missam ad omnem tonum* genannt hat. Hier sind beyde Stücke, wie sie sich beym Glarean finden, nebst beygefügter Uebersetzung in die neuere Notenschrift:

Kyrie ex Missa ad omnem tonum.

Ockenheim.

Cantus. Κύ ριε ἐ λέ

Altitonans. Κύ ριε ἐ

Tenor. Κύ ριε

Basis.

σου.

η

λέ η σου.

έ λέ η σου.

Ελέ η σου.

Uebersetzung.

Benedictus etc.

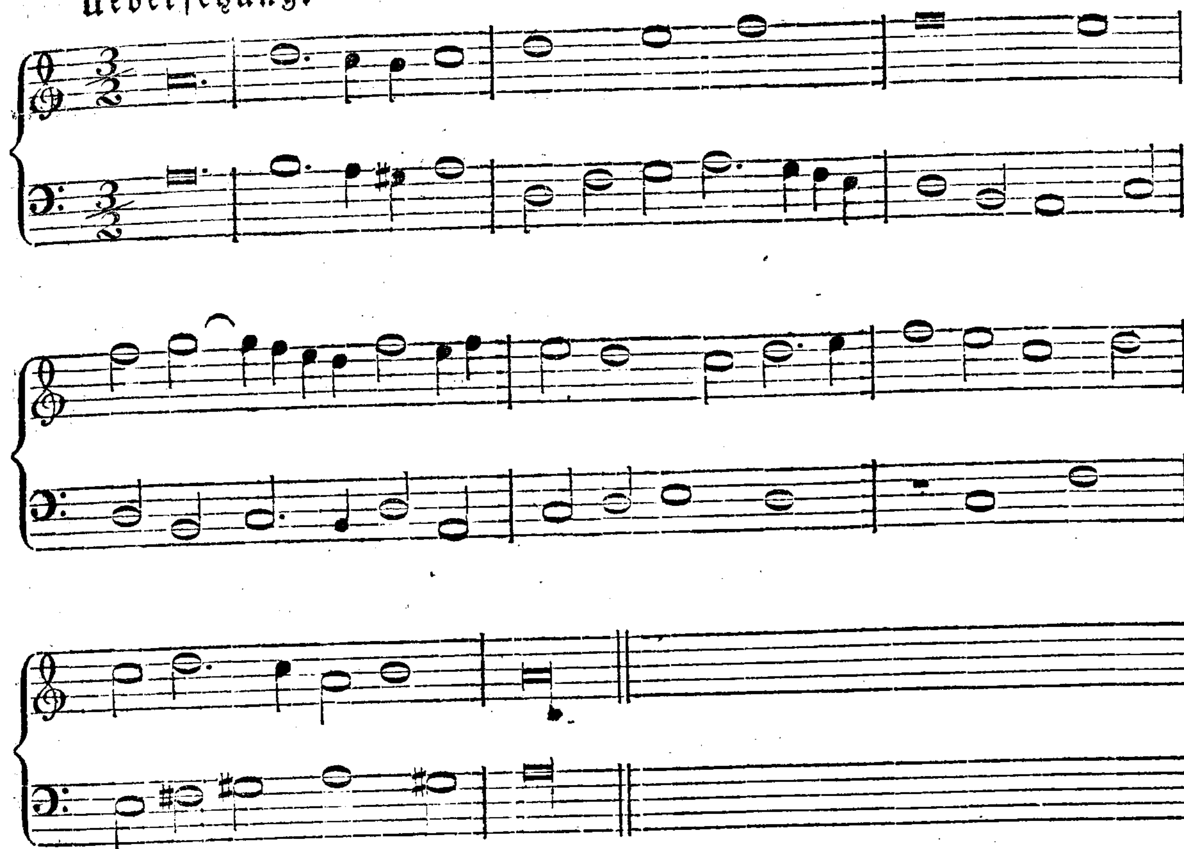
Be ne di

Be ne di

ctus.

ctus.

Uebersetzung.



Dieß ist alles, was man beym Glarean von Ockenheims Composition findet. Daß aber bey und nach seinem Leben eine große Menge seiner Compositionen im Umlaufe gewesen seyn müsse, läßt sich theils aus dem großen Ruhme desselben, theils auch aus dem Gebrauche schließen, welchen einige Musiklehrer noch aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts zur Bestätigung ihrer Lehren davon gemacht haben. So finde ich in Sebald Heydens arte canendi (1540) ein Exempel aus einer so genannten Missa Prolationum von sehr künstlicher Art, worin aber auch auf die unnützeste Weise Schwierigkeiten auf Schwierigkeiten gehäuft sind. Man ging recht darauf aus, das Lesen der Compositionen zu erschweren, und glaubte wahrscheinlich etwas Großes gethan zu haben, wenn man eine Composition so eingerichtet hatte, daß sie niemand ohne große Mühe und ohne langes Kopfbrechen herausbringen konnte. [128]) Man wollte einander gleichsam etwas aufzurathen geben. Hier ist die

128) Man hat indessen bald angefangen, das Zwecklose solcher Verhüllungen einzusehen, und weil die Sänger nach dem Ausdrucke eines Italiänischen musikalischen Schriftstellers doch weder Schwarzkünstler, Wahrsager noch Propheten sind, um verborgene Dinge errathen zu können, darauf gedacht, den Aufschluß solcher Kunststücke durch gewisse vorgesetzte Motto's zu erleichtern. „E perche (sagt der erwähnte Schriftsteller) facendo di queste cantilena vi si pongono li suoi motti bisogna avertire che siano chiari ed intelligibili, perche li cantori ne sono negromanti, ne indovini, ne meno profeti, per indovinare il pensiere d'un altro: o per dir meglio, il suo non fondato capriccio.“ (*Giov. Battist. Rossi* Organo de Cantori, cap. 14. pag. 12.)

Rede von der Verwandlung des Werthes der Noten, welchen sie unter den Taktzeichen ⦶ ₵ haben, in denjenigen, welcher ihnen nach den Zeichen O und C zukommt. Es ist zum Erstaunen, welche

Die Zahl dieser Motto's wuchs aber bald so sehr an, und sie selbst wurden so räthselhaft eingerichtet, daß wiederum nicht viel damit gewonnen wurde. Martini hat sich die Mühe gegeben, sie aus Peter Aarons, Herrmann Fincks, Glareans, Cerone's, Bontempis ꝛc. Werken zu sammeln, und nach den praktischen Arbeiten des Josquinus, Joh Mouton, Heinr. Isaac ꝛc. zu erläutern: Die Anzahl derselben beläuft sich auf 56. Herm. Finck hat ihrer allein über 50 erklärt und mit Proben belegt. Damit sich die Leser einen Begriff von diesen Räthseln machen könne, mögen einige noch hier in der Note stehen:

1) Clama ne cesses.

2) Ocia dant vitia.

3) Dii faciant fine me non moriatur ego.

4) Omnia si perdas famam servare memento,
Qua semel amissa, postea nullus eris.

5) Sperare et praestolari multos facit morari.

6) Ocia securis insidiosa nocent.

7) Tarda solet magnis rebus inesse fides.

8) Fuge morulas.

Alle diese acht Canones zeigen an, daß die Stücke, welchen sie beygefügt sind, ohne Pausen gesungen werden sollen, wenn auch wirkliche Pausen beygeschrieben wären. (Etiamsi pausae adscriptae fuerint, sagt H. Finck.)

9) Misericordia et veritas obviaverunt sibi.

10) Iustitia et pax se osculatae sunt.

11) Nescit vox missa reverti?

12) Semper contrarius esto.

13) Signa te signa temere me tangis et angis,
Roma tibi subito motibus ibit amor.

14) Frangenti fidem fides frangatur eidem.

15) Roma caput mundi, si verteris, omnia vincit.

16) Mitto tibi metulas, erige si dubitas.

17) Cancrizat, vel canit more Haebreorum.

18) Retrograditur.

19) Vadam et veniam ad vos.

20) Principium et finis.

Nach diesen Verschriften sollen zwey Stimmen gegen einander singen, nehmlich die eine vom Anfange bis ans Ende, die andere vom Ende bis an den Anfang.

21) Symphonizabis. Bedeutet, daß die zweyte Stimme im Einklange nachfolgen soll.

22) Omne trinum perfectum.

23) Trinitas et unitas.

24) Trinitatem in unitate veneremur.

25) Sit trium series una.

26) Vidi tres viri qui erat laesi homonem.

Diese Ueberschriften wurden gebraucht, um anzuzeigen, daß aus einer einzigen drey Stimmen gesungen werden sollten.

29) Manet alta mente repostum.

29) De ponte non cadit, qui cum sapientia vadit.

Hierdurch wurde angedeutet, daß aus einer einzigen Stimme, zwey, drey und mehrere Stimmen gesungen werden könnten. In welchen Stellen und in welchen Intervallen sie aber gesungen werden sollten, mußte noch immer errathen werden.

29) Tantum hoc repete, quantum cum aliis sociare videbis.

Eine kleine Melodie mußte in einer größern Composition so oft wiederholt werden, als sie passen wollte. Von dieser Art ist der so genannte *Pes* in dem Canon: Sumer is i cumen in etc. Folgende Canones:

30) Non qui inceperit, sed qui perseveraverit.

31) Itque, reditque frequens.

haben die nehmliche Bedeutung.

32) Crescit }
33) Decrescit } in duplo, triplo etc.

zeigen Augmentationen oder Diminutionen der Noten an.

34) Digniora sunt priora.

Unter dieser Ueberschrift wird verstanden, daß die längern Noten eher gesungen werden sollen, als die kürzern, das heißt: alle in einem Stücke befindliche ganze Taktnoten werden durchgesungen, sodann geht man wieder zurück, um die halben Taktnoten durchzusingen, und so fort bis keine Noten mehr übrig sind.

35) Descende gradatim.

36) Ascende gradatim.

Wenn in einer größern Composition ein so genannter Pes vorkommt, so muß er bey jeder Wiederholung um einen Ton höher oder tiefer gesungen werden.

sonderbare Schwierigkeiten hierbey zu überwinden waren. Wenn nehmlich ein Gesang, der in den Takt ₵, welcher Prolata major diminuta hieß, geschrieben war, in ein Tempus integrum mit dem Zeichen C aufgelöset werden sollte, so wurden nach der Regel alle vollkommene Semibreves, sowohl Noten als Pausen zuerst sesquialterirt, das heißt sie galten nur eine und eine halbe Hälfte; diese so sesquialterirten Noten wurden sodann duplirt, die unvollkommenen Semibreves blieben unverändert,

37) Et sic de singulis.

Findet sich die erste Note eines Gesangs mit einem Punkt bezeichnet, so müssen alle übrigen Noten durch das ganze Stück hindurch als punktirt gesungen werden.

38) Nigra sum, sed formosa.

39) Coecus non judicat de colore.

Die gefüllten oder schwarzen Noten sollen als weiße gesungen werden.

40) Qui se exaltat humiliabitur.

41) Qui se humiliat exaltabitur.

42) Plutonica subiit regna.

43) Contraria contrariis curantur.

44) Qui non est mecum, contra me est.

45) Duo adversi adverse in unum.

So viel die erste Stimme steigt, so viel soll die Folgestimme fallen und so umgekehrt.

46) De minimis non curat Praetor.

In einem Gesange mit dieser Ueberschrift wird weder eine Minima noch eine kleinere Notengattung gesungen, so viel deren auch darin enthalten seyn mögen.

47) Me oportet minui, illum autem crescere.

Die erste Stimme vermindert den Werth der Noten um die Hälfte, die Folgestimme aber vermehrt ihn vierfach.

48) Qui venit post me, ante me factus est.

Die Folgestimme ist eher componirt worden als die erste.

49) Vous jejunerez le quatre temps.

Die Folgestimme soll erst nach vier Taktzeiten, das heißt, nach vier Brevibus eintreten.

50) Respice in me: ostende mihi faciem tuam.

Beyde Sänger sehen einander an, und singen aus einem Notenblatt einerley Noten, der eine singt sie aber von unten, und der andere von oben.

51) Cantus duarum facierum.

52) Tolle moras placido maneant suspiria cantu.

Ein Gesang mit dieser Ueberschicht kann mit und ohne Pausen gesungen werden. Im zweyten Falle muß aber eine Pause, die den vierten Theil eines Takts gilt, beobachtet werden.

53) Dum lucum habetis, credite in lucem.

54) Qui sequitur me, non ambulat in tenebris.

Die Folgestimme soll keine schwarze, sondern bloß weiße Noten singen.

Noch eine große Menge solcher Räthsel sind in den frühern Jahrhunderten gebräuchlich gewesen. Die angeführten werden aber hinreichen, den Geist dieser Künste zu zeigen. Man schrieb sogar Stimmen, welche nicht gesungen werden durften, und deutete diesen Willen durch folgende Ueberschriften an:

Ranam agit Seriphiam.

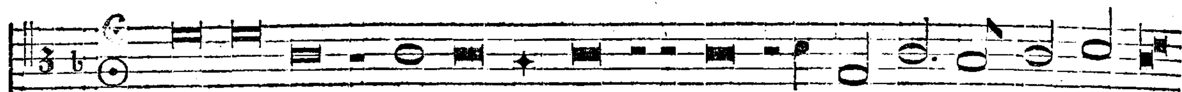
Vox faucibus haesit.

Dieß Kunststück gebrauchte man sogar meistens in Missen über den Text: Benedictus etc. wie Herm. Finck erzählt. Et notat (sagt er) silendum esse, etiamsi vox adscripta sit. Finck muß übrigens ein sehr großer Freund von diesen Künsten seiner Zeit gewesen seyn, weil er alle Canones von den Componisten aller Zeiten gesammelt hat, und sie nebst den Lebensbeschreibungen ihrer Verfasser in einem besondern Werke herausgegeben wollte. Dieß erzählt er selbst am Ende seiner Erklärungen der obigen Räthsel mit folgenden Worten: „Has et similes artificiosas nec insuaves speculationes non est mei instituti hoc libro omnes complecti: nam ut primo libro praemissum est, omnes omnium temporum artifices, eorumque vitae curriculum, monumenta et canones collectas (ut discrimen et varietas ingeniorum et praeceptionum cognoscatur) in lucem peculiari libro edam. Nam si Canones illi, quos habeo, omnes in hunc librum congerendi essent, opus cresceret in immensum.“

Die Canones wollten wir allenfalls entbehren, wenn wir nur die Nachrichten und Lebensbeschreibungen von den ältesten Verfassern derselben hätten.

ausgenommen, daß bisweilen die gefüllten Semibreves als ungefüllte, oder als weiße behandelt werden mußten. Diesen Regeln nach mußte also folgender Satz:

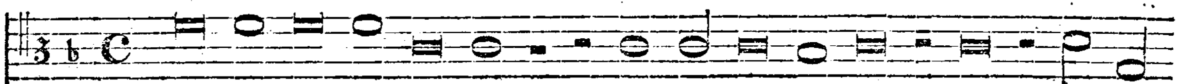
Ockenheim.

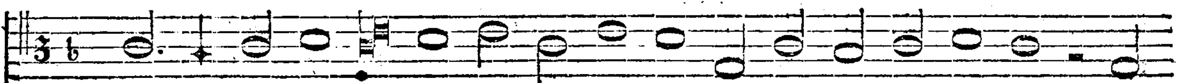


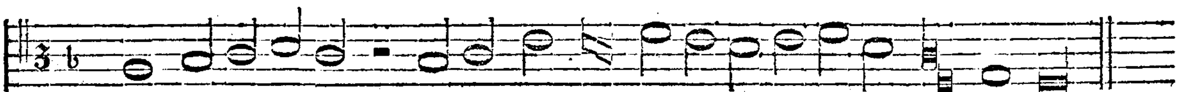




von den Sängern auf folgende Art gesungen werden:







Wozu schrieb man doch anders als man gesungen haben wollte, da man die erforderlichen Notenverhältnisse recht gut schreiben konnte? Wenn man nur bisweilen von solchen unnützen Künsteleyen Gebrauch gemacht hätte, um den Scharfsinn zu üben, oder einen musikalischen Scherz zu machen, wie auch wohl neuere geübte Canonisten bisweilen gethan haben, so wäre allenfalls nichts dabey zu erinnern; allein ganze Missen, selbst weltliche Gesänge waren so eingerichtet, so daß man jetzt oft in wahre Verzweiflung gerathen möchte, wenn man eine alte Composition von dieser Art ihrem musikalischen Gehalte nach gern kennen lernen will, und doch unmöglich alle die unnützen, weitläuftigen, oft einander widersprechenden, und immer unnatürlichen Regeln wissen oder stets gegenwärtig haben kann, deren Beobachtung zur Entzifferung erforderlich ist. In dieser Art das musikalische Lesen zu erschweren, und den Sinn der Noten recht zu verhüllen, muß Ockenheim vorzüglich stark gewesen seyn. Diese haben die vorhergehenden Proben von seiner Composition schon gezeigt, und hier wird es durch das ihm ebenfalls zugehörige Exempel aus einer seiner Missen aufs neue bestätigt.

Bey eben diesem Sebald Heyden finden sich noch zwey andere Stücke von Ockenheims Arbeit. Das eine, Seite 70, ist ebenfalls aus der so genannten Missa Prolationum genommen, und

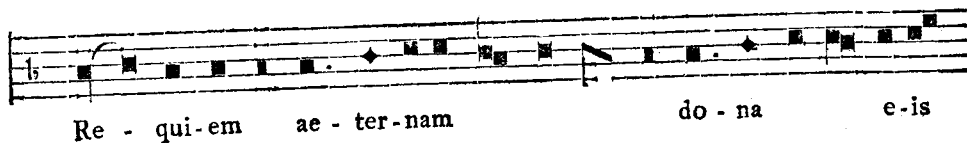
ist ein Beyspiel Prolationis perfectae, worin die perfecten Noten durch die schwarze Ausfüllung imperfectionirt werden. Das zweyte über: Et in terra etc. S. 154. ist ein Canon von gleicher Art, worin der Alt dem Diskant, und der Baß dem Tenor in der Unterquarte (Subdiatessaron) nachfolgen sollen, ohne daß durch irgend ein Zeichen der Eintritt dieser Folgestimmen angedeutet worden. In den Praeceptis Musicae practicae von **Johann Zanger** aus Inspruck vom Jahre 1554. findet sich aus der erwähnten Missa prolationum ebenfalls ein Beyspiel von canonischer Einrichtung. Der Leser wird aber an den bisher gegebenen Proben hoffentlich genug haben, und sich hinlänglich daran erbauen können.

Die Zeit des Todes dieses Patriarchen des Contrapunkts und der canonischen Künste ist nicht bekannt. **Petrus Opmeer**, von welchem uns eine Grabschrift auf ihn hinterlassen worden ist, hat das Sterbejahr nicht angegeben. Aber wahrscheinlich ist er noch im funfzehnten Jahrhundert gestorben, wie sich aus der Sprache des von **Josquin** auf ihn componirten Trauergesangs schließen läßt. Diesen Gesang, da er zur Geschichte **Ockenheims** gehört, muß ich dem Leser noch mittheilen. Burney hat ihn aus einer Sammlung alt-Französischer Gesänge genommen, die zu Antwerpen im Jahre 1544. gedruckt worden sind. Da **Josquin** ein Schüler **Ockenheims** war, so wird man leicht glauben, daß er seinem Meister im Gebrauch der canonischen Künste und in dem Bestreben seine Absicht recht zu verstecken, wenigstens bey dieser Gelegenheit nicht wird haben nachstehen wollen. Wie hätte er sich anders als einen recht würdigen Schüler seines in dieser Art von Kunst so großen Meisters zeigen können? Burney klagt bitterlich über die große Mühe, die er sich mit der Entzifferung dieses Gesangs hat geben müssen, und wer nur einige Gelegenheit gehabt hat, mit den Schwierigkeiten dieser Art etwas bekannt zu werden, wird seine Klage gewiß nicht ungerecht finden. Das Stück ist fünfstimmig und folgendes ist die Tenorstimme nach den Originalzeichen:

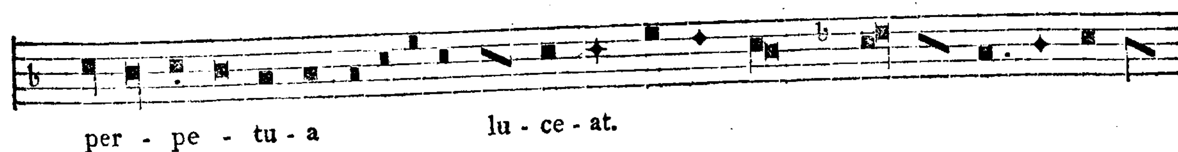
La Deploration de Johan Okenheim, à 5 Parties.

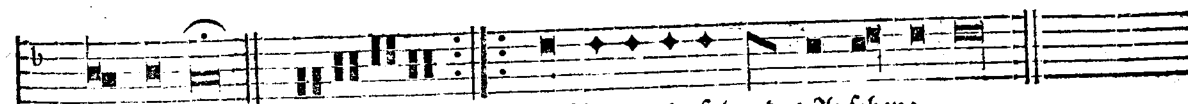
Josquin.

Tenor Canon
ung demiton plus bas.







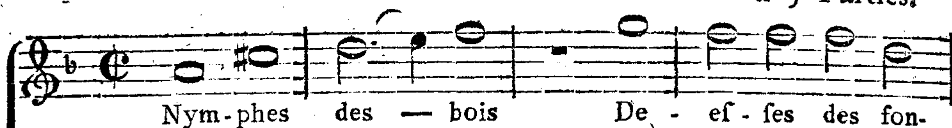


Die Partitur des Ganzen hat nach Entzifferung Burney's folgendes Ansehen:

La Deploration de Jehan Okenheim.
Composée par *Josquin de Pres.*

à 5 Parties.

Superius.



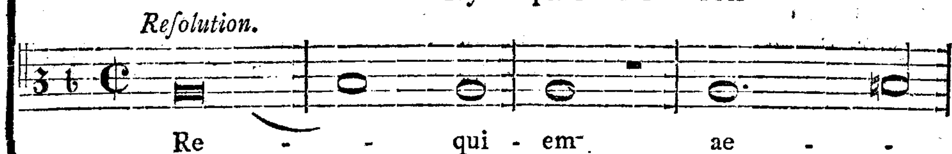
Contra-Tenor.



Quintus.



Tenor. Canon ung demiton plus bas.



Bassus.



tai - nes Chan - tres ex-perts de

de ef - fes des fon - - tai - nes Chan - tres

De ef-fes des fon - - tai - nes

ter - - - nam do - -

— De ef-fes des fon - tai - nes — Chan-

tou - tes na - - tions — chan-

ex - perts de tou - tes na - ti - ons chan - gez vos

Chan - - tres ex - - perts de tou - tes na - ti - ons

na e - - is

tres ex - perts de tou - tes na - ti - ons — chan-

gez vos voix — fort clai - res et — hau - tai -

voix — fort clai - res et — hau - - tai - nes

chan - gez vos voix fort clai - res et hau - tai-

gez vos voix — fort clai - res et hau - tai - nes

— es En cris tran - chantz et la - men - ta - ti-
— en cris tranchantz et la - men-ta - ti-
En cris tran - chantz et la - men - ta - ti - ons
do-
— En cris tranchantz et la - men - ta - ti - ons —
ons Car dat - tro pos — —
- - - ons car dat - tro pos les
car dat - tro pos
mi - ne —
— — — — car dat - tro pos

les mo - les - ta - ti - ons

mo - les - ta - ti - ons — — — — Vos-

les mo - les - ta - ti - - ons — —

Et lux

les mo - les - ta - ti - ons Vos-

Vos - tre *O - keg - hem* Par sa ri-

tre *O - keghem* — par sa ri - gueur at - trap - pe

Vos - tre *O - keg - hem* par — sa ri -

- tre *O - ke - ghem* par sa ri - gueur at - trap - pe

gueur at trap - pe Le vray tre - ſoir de Mu - ſi-

le vray tre - ſoir de Mu - ſi-que et chef-

- - gueur at - trap - pe le vray tre - ſoir de Mu - ſi-

per - pe - - -

Le vray tre - ſoir de Mu - ſi - que et chef-

que et chef - d'oeu - vre Qui de Tro - pos de-

d'oeu - vre — Qui de Tro-pos

que et chef - d'oeu - vre Qui — de tro - pos — de - for - mais

- - tu - a

d'oeu - vre Qui de Tro - pos de-

for-mais plus n'e - chap - pe? — Dont

de - for-mais plus n'e - chap - - pe? — dont

plus n'e - chap - pe? n'e - chap - pe? dont

lu - ce - at

for - mais plus n'e - chap - pe — Dont grant —

grant dou-ma - ge eft que la terre le cou - vre, que la

grant dou-ma - ge eft que la terre — le — cou - vre

grant dou-ma - ge eft que la ter - re le cou - vre

— dou-ma - ge eft que la ter - re le cou -

terre le cou - vre, que la terre le cou - -

le cou-vre

dont grant dom - ma - ge est que la ter - re le

- - - vre que la ter - re

- - - vre A - cou - ftrez vous d'a-
Et plo - rez grof - fes

- - vre — A - cou - ftrez vous d'a-
Et plo - rez grof - fes

cou - vre —. A - cou - ftrez vous d'a-
Et plo - rez grof - fes

le cou - vre A - cou - ftrez vous d'a-
Et plo - rez grof - fes

bitz — de deuil *Jus - quin, Bru - mel, Pier-*
lar - - mes d'oeil per - du a - vez vos-

bitz de deuil *Jus - quin, Bru - mel,*
lar - mes d'oeil per - du a - vez

bitz — de deuil *Jus - quin, Bru - mel, Pier-*
lar - mes d'oeil per - du a - vez vos-

bitz — de deuil · *Jus - quin, Bru - mel,*
lar - mes d'oeil per - du a - vez

chon, Com - pe - re. Re - qui - es - cat in pa -
tre bon Pe - re.

Pier - chon, Com - pe - re. Re - qui - es - cat in pa-
vos - tre bon Pe - re.

- *chon, Com - pe - re.* Re - qui - es - cat in pa -
- tre bon Pe - re.

Re - qui - es - cat in pa-

Pier - chon, Com - pe - re. Re - qui - es - cat in pa-
vos - tre bon Pe - re.

ce A - - - men.

- ce — A - - - men.

ce A - men.

ce A - men — A - - men.

ce A - men A - - men.

§. 40.

Der dritte und merkwürdigste Contrapunktist des funfzehnten Jahrhunderts aus der Niederländischen Schule ist Josquinus, oder wie er auch sonst genannt wurde, *Iodocus Pratensis*, *Giosquino del Prato*, *Iosquin* oder *Iossien des Pres*, der Verfasser des vorhergehenden Trauergesangs auf seinen Lehrer Ockenheim. Sein Geburtsort ist nicht genau bekannt; er wird aber allgemein für einen Niederländer gehalten, und sein Name *Iosquin* oder *Iossien*, unter welchem er am häufigsten vorkommt, scheint ihn auch wirklich zu einem Eingebornen der Französischen Niederlande zu machen. Er ist aber auch für einen Deutschen gehalten worden. Vitus Ortel aus Windsheim, ein Mann, der dem Zeitalter desselben sehr nahe lebte, und sich in einer seiner Orationen beklagte, daß die Deutschen anfingen, den musikalischen Geschmack der Italiäner und Franzosen anzunehmen, rechnete ihn offenbar unter die Deutschen Componisten. „Die Musik der Deutschen (sagt er,) z. E. des Josquin, Senfel, Isaac und anderer, übertrifft die Musik der übrigen Nationen an Kunst, Annehmlichkeit und Ernsthaftigkeit. Aber nunmehr werden zugleich mit der Tonkunst und der Kleidung die menschlichen Gemüther verändert. Die leichtsinnige Musik der Franzosen und Italiäner zeugt von einem sehr leichtsinnigen Gemüthe.“ 129) Dieß kommt jedoch wahrscheinlich bloß daher, daß die Niederlande in jenen Zeiten mit zu Deutschland gerechnet wurden. Nach Glareans Zeugniß, welcher mit den Com-

129) Germanorum musica, utpote *Iosquini*, *Senfelii*, *Isaaci* etc. vincit reliquarum nationum musicam et arte, et suavitate et gravitate. Verum hodie cum musica et vestitu etiam mutantur animi hominum. Gallorum et Italorum musica levissima levissimae mentis indicium est.

ponisten des funfzehnten Jahrhunderts recht gut bekannt war, und wohl wissen konnte, wohin sie gehörten, ist er ein Niederländer. „*Iodocus a Prato*, quem vulgus Belgica lingua, *in qua natus erat*, *ὑποκοριστικῶς*, Iusquinum vocat, quasi dicas Iodoculum.“ (Dodecach. pag. 362.) Nicht minder ist er von Sweertius (s. Athenae Belgicae, pag. 495.) unter die Niederländer aufgenommen werden, obgleich aus seinem Beynamen del Prato zu erhellen scheint, daß er aus Prato, einer Stadt im Toscanischen, gebürtig, folglich ein Italiäner gewesen sey. Woher er diesen letzten Namen bekommen haben mag, läßt sich bey so widersprechenden Nachrichten nicht entscheiden. *Adami* da Bolsena (Osservazioni per ben regolare il Coro della Capella Pontificia, p. 159.) nennt ihn *Jacopo* Pratentense, detto Iusquin del Prato, und sagt, daß er unter Sixtus IV. Sänger in der päpstlichen Kapelle gewesen sey, auch daß man seinen Namen im Chore des Vaticanischen Palastes eingeschnitten finde. Von dem Vaterlande desselben sagt er aber nichts.

Nie hat sich wohl ein Componist einen allgemeinern Ruhm erworben, als dieser **Josquinus**. Alle alte Musiklehrer reden von seiner Kunst und Geschicklichkeit mit einer Art von Bewunderung. **Franchinus Gafor**, als einer der ältesten, deren Werke auf unsre Zeiten gekommen sind, zählt ihn schon den angenehmsten Componisten bey. *Iusquin* ac reliqui jucundissimi Compositores sagt er in der Practica musicae, Lib. III. cap. 13. **Spataro** (Tractato di Musica etc. Vinegia, 1532. fol.) nennt ihn optimo de li compositori del tempo nostro. Wenn dieses Werk in dem Jahre 1531. zum ersten Mal gedruckt worden ist, so muß **Josquinus** folglich um diese Zeit noch gelebt haben. Glarean zieht ihn allen Componisten vor, und sagt, daß, wenn er die zwölf Tonarten und die wahren musikalischen Grundsätze recht gekannt hätte, die Natur nie einen größern Mann in der Musik hervorgebracht haben würde, als ihn. Sein Genie war so geschmeidig und so kraftvoll, daß er alles vermochte, was er wollte. [130]) Niemand konnte die Gemüthsbewegungen kräftiger ausdrücken, niemand griff sein Werk glücklicher an, niemand konnte ihm an Annehmlichkeit und Leichtigkeit verglichen werden, so wie unter den epischen Dichtern keiner mit dem Virgil verglichen werden konnte. [131])

Daß ihn **Adrian Petit Coclicus** unter die Principes Musicorum, quos mundus suspicit et admiratur, und zwar an die erste Stelle setzt, ist gar nicht zu verwundern, da er ein Schüler desselben war, und überall in seinem Compendio Musicae practicae von dessen Lob überfließt. **Sebald Heyden** sagt zwar nicht viel von ihm, führt aber dagegen so viele Beyspiele aus seinen Compositionen als Muster an, daß man wohl sieht, welch eine große Meinung auch er von ihm hatte. **Zarlino** erwähnt seiner in seinen vielen und weitläuftigen Schriften sehr häufig, nennt ihn in seinen Supplementen (Seite 314) einen Mann, welcher zu seiner Zeit unter den Musikern den ersten Platz behauptete (il qual teneva à i suoi tempi nella Musica il primo luogo,) und erzählt eine Begebenheit, woraus man sehen kann, daß die musikalische Welt beynahe keine andere Compositionen hören wollte, als die seinigen. Eine Motette von **Adrian Willaert**: Verbum bonum e suave, für sechs Stimmen, wurde nehmlich lange Zeit in der päpstlichen Kapelle zu Rom als **Josquins** Arbeit gesungen, und für eine der besten Compositionen jener Zeit gehalten. **Willaert**, welcher von Flandern nach Rom kam, und diese Motette daselbst unter dem Namen eines andern hörte, konnte nicht umhin, sie

130) Cui viro, si de duodecim Modis ac vera ratione musica, notitia contigisset ad nativam illam indolem, et ingenii, qua viguit, acrimoniam; nihil natura augustius, in hac arte, nihil magnificentius producere potuisset. Ita in omnia versatile ingenium erat, ita naturae acumine ac vi armatum, ut nihil in hoc negotio ille non potuisset. Dodecach. p. 362.

131) Nemo hoc Symphoneta affectus animi in cantu efficacius expressit, nemo felicius orsus est, nemo gratia ac facilitate cum eo ex aequo certare potuit, sicut nemo Latinorum in carmine epico Marone melius. *Ibid.*

als seine Arbeit in Anspruch zu nehmen. Das Vorurtheil der Sänger war aber so groß, daß sie dieselbe nach dieser Erklärung in der päpstlichen Kapelle nie wieder sangen.

Andrea Adami nennt ihn am schon angezeigten Orte das größte Licht der Musik, von welchem alle Contrapunktisten, die nach ihm gekommen sind, lernen mußten. „Fu il lume maggiore di questa gran scienza, dal quale impararono tutti i Contrapuntisti, che vennero dopo di esso." Printz nennt ihn in seiner historischen Beschreibung der Sing- und Kling-Kunst den Erz-Componisten, und Sweertius sagt, er sey bey Geistlichen und Weltlichen angenehm gewesen. „Vir Ecclesiasticis et magnatibus gratus." Unserm Luther gefielen seine Compositionen so wohl, daß er einst, als er eine Motette von ihm gehört hatte, ausrief: Josquinus ist ein Meister der Noten. Diese haben thun müssen, wie er gewollt; andere Componisten müssen thun, wie die Noten wollen. (s. Matthesii Predigten von dem Leben Luthers.) Noch manche Zeugnisse von der hohen Achtung, in welcher Josquinus seiner vorzüglichen Kunst wegen bey allen seinen Zeitverwandten stand, könnten aus den besten musikalischen und andern Schriftstellern angeführt werden; allein die bisher beygebrachten werden schon hinreichen, um zu zeigen, daß er ein Mann von wahren musikalischen Verdiensten gewesen seyn müsse.

Nach einer schon angeführten Stelle aus dem Adami da Bolsena ist Josquinus unter Sixtus IV. das heißt zwischen den Jahren 1471. und 1484. päpstlicher Sänger gewesen. „Egli fu Cantore della detta Capella sotto Sisto IV." Aus dieser Kapelle muß er nach Cambray in Flandern gekommen, und daselbst Musikdirektor geworden seyn. Daß er in Cambray einige Zeit gelebt hat, ist gar nicht zu bezweifeln, da Joh. Manlius im dritten Bande seiner Collectaneen eine Anekdote von ihm erzählt, die auf seinen Aufenthalt in dieser Stadt Bezug hat. Als Josquinus noch zu Cambray lebte, sagt Manlius, und ein Sänger in einem seiner Stücke eine schlechte Coloratur machte, verdroß es ihn so sehr, daß er denselben ausschalt und sagte: „Warum thust du eine Coloratur hinzu? Wenn sie mir gefallen hätte, würde ich sie wohl selbst hineingesetzt haben. Wenn du Gesänge corrigiren willst, so mache dir eigene, und laß die meinigen uncorrigirt."

Endlich nimmt man allgemein an, Josquinus sey zuletzt Kapellmeister bey Ludwig XII. in Frankreich gewesen. Glarean nennt ihn Cantorum regis primarium, und erzählt einige Anekdoten, die seine Angabe sehr wahrscheinlich machen. Der König versprach nehmlich dem Josquin bey einer gewissen Gelegenheit eine Präbende, vergaß aber sein Versprechen zu erfüllen. Um ihn daran zu erinnern, komponirte Josquin eine Motette über die Worte: Memor esto verbi tui. Der König merkte aber die Absicht seines Kapellmeisters nicht, und veranlaßte ihn dadurch, ein zweytes Stück über die Worte: Portio mea non est in terra viventium etc. zu componiren und am Hofe aufzuführen. Endlich wurde der König aufmerksam, errieth die Absicht Josquins und beschenkte ihn mit der versprochenen Präbende. Hierauf verfertigte Josquin eine dritte Motette über die Worte: Bonitatem fecisti cum servo tuo. Glarean bemerkt aber, daß die Dankbarkeit das Genie des Josquins nicht so sehr in Feuer gesetzt habe, als vorher die Begierde nach der Präbende gethan hatte. (Verum inter has duas Harmonias videre licet, quanto dubia praemiorum spes plus urgeat, quam certo depositum beneficium. Dodecach. p. 441.)

Eine zweyte hierher gehörige Anekdote ist folgende: Ludwig XII. fand viel Vergnügen an einem gewissen gemeinen Liedchen, und fragte einst den Josquin, warum er nicht einige Stimmen dazu componirte, und so einrichtete, daß er (der König) ebenfalls eine Partie mitsingen könne. Josquin verwunderte sich zwar über den Antrag des Königs, der nicht nur eine solche schwache Stimme hatte, sondern auch der Musik völlig unkundig war, versprach aber, daß er das Lied nach des Königs Verlangen einrichten wolle. Bey näherer Betrachtueg des Liedchens fand er, daß sich ein zweystimmiger

miger Canon im Einklange daraus machen lasse, und daß die ganze Harmonie in einer beständigen Abwechselung des Hauptaccords mit dem Dominanten-Accord bestehe. Er machte daher für zwey Singknaben einen Canon im Einklange, nahm für sich selbst den Baß G, D, G, D etc. und gab dem König als Mittelstimme den einzigen Ton d, d, d etc. zu singen. Als am folgenden Tag wiederum Musik bey Hofe war, legte Josquin dem König die Stimme vor, ließ den Canon von zwey Singknaben sehr gemäßigt singen, damit sie die Stimme des Königs nicht überschrieen, und nahm selbst den Baß, um dem König durch das abwechselnd darin liegende d noch zu Hülfe zu kommen. Der König mußte bey dieser Einrichtung seine Stimme nothwendig treffen, freute sich nach geendigtem Stücke herzlich über den Einfall seines Kapellmeisters, und entließ ihn nicht unbeschenkt. (Risit machinamentum Rex hilariter, ac cum gaudio hominem dimisit nec indonatum, nec absque optata gratia. L. c. pag. 468.)

Sollte man nun nicht hieraus schließen, daß Josquinus wirklich Kapellmeister bey Ludwig XII. gewesen sey? Und dennoch versichert *Guillaume du Peyrat* in seinen Untersuchungen über die Kapelle der Könige von Frankreich (pag. 434. und 474,) daß die Kapellmeisterstelle erst von Franz I. errichtet worden sey, und gedenkt, ob er gleich von Ludwig XII. und seinen Einrichtungen oft redet, des Josquins mit keinem Worte. La Borde (Essai sur la Musique ancienne et moderne, Tom. I. pag. 147.) sagt eben so wenig davon, vielmehr bemerkt er, daß man kaum wisse, ob vor der Regierung Franz I. in Frankreich etwas von Musik existirt habe. (Jusqu' à François I. à peine sait-on si la Musique a existé en France.) Dieser König aber, welcher alle Künste liebte, errichtete außer seiner Kapellmusik noch eine besondere Kammermusik, die ihm 1515, als er nach Italien ging, und die Schlacht bey Marignon gewann, folgte, und sich in Bologna mit der Kapelle des Papsts Leo X. vereinigte. Wenn man nun noch annimmt, daß Josquinus in der St. Gudula Kirche zu Brüssel begraben liege, weil nach Sweertii Nachricht sein Bildniß nebst einer Grabschrift vor dem Chore dieser Kirche steht, oder gestanden hat, so weiß man in der That nicht, wie sich so widersprechende Nachrichten mit einander vereinigen lassen sollen. Ludwig XII. hat von 1498. bis 1515. regiert; zwischen 1471. und 1484. war Josquinus schon päpstlicher Sänger; hätte nun Sweertius oder Opmeer die Jahrzahl noch angegeben, die sich wahrscheinlich unter der Grabschrift auf ihn befinden muß, oder befunden hat, so würden sich vielleicht einige der widersprechendsten Umstände in ein helleres Licht setzen lassen. Glarean nennt den Josquin zwar den ersten Sänger (Cantorum primum) Ludwigs XII. und man könnte allenfalls einen Kapellmeister darunter verstehen; Merseme aber (Harmonie universelle, Livre de la Voix, pag. 44) sagt bloß, er sey ein Musiker dieses Königs gewesen. (Car ayant promis à Louis XII. dont il etoit Musicien etc.) Aber auch dann, wenn er nicht wirklicher Kapellmeister gewesen, ist es dennoch zu verwundern, daß die Französischen Geschichtschreiber ein so tiefes Stillschweigen von ihm beobachten, da er doch auf alle Fälle ein Mann war, dessen Ruf sehr ausgebreitet seyn mußte. Selbst die Verfasser solcher Werke schweigen von ihm, deren Zweck es recht ausschließend war, das Andenken aller Männer, die nur je in Wissenschaften und Künsten etwas Vorzügliches geleistet haben, zu verewigen, wie *Isaac Bullart* in seiner Academie des Sciences et des Arts (1682,) und *Titon du Tillet* im Parnasse François (1732.)

Josquinus war nicht bloß in den canonischen Künsten erfindungsreich, sondern scheint auch mit Witz und sinnreichen Einfällen von anderer Art begabt gewesen zu seyn. Die Anekdote von dem Liedchen, worin er dem König von Frankreich eine Stimme zu singen gab, gehört eigentlich hierher; Glarean erzählt aber noch eine andere von ihm, woraus man sehen kann, auf wie mancherley Art er von seinen Talenten Gebrauch machen konnte. Ein gewisser Großer hatte ihm ein Beneficium ver-

sprochen, aber eben so wie Ludwig XII. vergessen, sein Versprechen zu erfüllen. Wenn ihn nun Josquinus daran erinnerte, antwortete derselbe in verstümmelter Französischer Sprache: Laisse faire moi. Um sich nun über die Antwort dieses Großen aufzuhalten, componirte er eine ganze Messe über die musikalischen Sylben *La sol fa re mi*.

Unter die Fehler dieses größten Componisten seiner Zeit rechnet selbst Glarean, der sonst sein beständiger Lobredner ist, seine zu freye Behandlung der alten Tonarten. Vermuthlich hat er die Unvollkommenheit dieser alten Tonarten besser eingesehen als Glarean, welcher ein wenig in sie verliebt war. Ferner soll er seinem Genie den Zügel allzu sehr haben schießen lassen, und bisweilen Dinge gemacht haben, die er nicht hätte machen sollen. Doch erklärt Glarean, daß dieß nur ein kleiner Fehler war, der durch die vielen andern Vorzüge dieses unvergleichlichen Mannes reichlich aufgewogen wurde. Daß Josquinus spotten konnte, soll seine Messe La, sol, fa, re, mi, beweisen; daß er auch streitsüchtig war, wird aus einer andern Messe de beata virgine geschlossen. Worin aber diese Streitsucht eigentlich gelegen habe, wird nicht näher angegeben. Nicht minder soll er eine allzu große Begierde gehabt haben, seine Kunst zu zeigen. Dieß soll besonders bey seiner Messe l'homme armé der Fall seyn. Hierüber darf man sich am wenigsten verwundern; denn wer Kunst hat, wird sie immer gern zeigen wollen.[132]) Dessen ungeachtet hat er nie etwas componirt, was nicht sowohl Gelehrten als Ungelehrten gefallen hätte.[133]) Was oben als Fehler angegeben wurde, ist von andern ebenfalls häufig versucht worden, aber stets ohne glücklichen Erfolg.[134])

Ueberhaupt war Josquinus, wie sich aus allen Umständen, die von ihm erzählt werden, schließen läßt, ein wahres Genie, auch vielleicht bisweilen in derjenigen Bedeutung des Worts, die man ihm in unsern Zeiten gewöhnlich zu geben pflegt. Seine großen natürlichen Gaben verleiteten ihn, (wenn man es so nennen darf) sich über die zu seiner Zeit gangbaren und von den meisten angenommenen Regeln der Kunst wegzusetzen. Sein Schüler Coclicus erzählt von ihm ausdrücklich, daß er die gewöhnlichen Regeln von den Fortschreitungen der Intervallen nicht beobachtet habe. „Sunt (sagt er in seinem *Compendio mus. pract.*) qui asserant, unisonum requirere tertiam, tertiam autem quintam, quintam vero sextam, sextam etiam octavam, octavam quintam aut decimam. *Sed Josquinus haec non observavit.*" In seinem Unterrichte ging er mit Recht geraden Wegs zum Zweck. Coclicus sagt, daß er nie etwas von Musik vorsang oder vorschrieb, und dennoch in kurzer Zeit vollkommene Musiker bildete, weil er sie nicht mit langen und unnützen Vorschriften aufhielt, sondern mit wenig Worten die Regeln mit der Ausübung verband. Merkte er, daß seine Schüler im Singen fest waren, richtig intoniren, zierlich singen und den Text an die gehörige Stelle bringen konnten, dann erst fing er an, sie in den Fortschreitungen der Intervallen und in der Art verschiedene Contrapunkte über einen Choral zu singen, zu unterrichten. Mit den bessern Köpfen ging er sodann zur Composition über, sagte ihnen mit wenigen Worten die Regeln, welche bey drey- vier- fünf- und sechsstimmi-

132) — Sed defuit in plerisque modus, et cum eruditione judicium, itaque lascivientis ingenii impetus aliquot suarum cantionum locis non sane, ut debuit, repressit, sed condonetur hoc vitium mediocre ob dotes alias viri incomparabiles. — In plerisque operibus etiam ostentator magnificus, ut in Missa super voces musicales, et in Missa ad Fugam. In quibusdam irrisor, ut in Missa La sol fa re mi. In quibusdam contentione certans, ut in Missa de beata Virgine. Dodecach. p. 362--64.

133) — Et ut in summa dicamus, nihil unquam edidit, quod non jucundum auribus esset, quod ut ingeniosum docti non probarent, quod denique, etiam si minus eruditum videri poterat, non acceptum gratumque judicio audientibus esset. *Ibid.*

134) — Quae omnia, quamquam alii saepe tentarunt, non tamen eadem felicitate conatibus aequales exitus invenerunt. *Ibid.*

gen Compositionen zu beobachten sind, und schrieb ihnen hernach Beyspiele vor, welche sie nachahmen mußten. Diesen Unterricht ertheilte er aber nicht allen, sondern nur denjenigen, die durch eine besondere Neigung zur Musik gezogen wurden. Seine Forderungen an diejenigen, welche componiren wollten, waren streng, aber gerecht. Wer sich für einen Componisten hielt, bloß weil er die Regeln der Composition kannte, und viel componirte, den verachtete und verspottete er, und sagte, er wolle fliegen ohne Flügel zu haben. (— Hos Dominus Iosquinus vilipendit, ac ludibrio habuit, dicens eos velle volare sine alis.) Coclicus erzählt noch mancherley von seinem Lehrmeister; wir sehen aber hieraus schon hinlänglich, daß er ein Mann von wahrem Kunstgeiste war. Seine eigenen Compositionen behandelte er ebenfalls sehr strenge, und bediente sich dabey der kritischen Feile länger, als viele seiner in Ansehung der natürlichen Gaben vielleicht eben so glücklichen Nachfolger zu thun pflegen. Glarean erzählt, daß nach den Nachrichten aller, die ihn gekannt haben, er lange und häufig an seinen Arbeiten ausbesserte, und sie nie unter einigen Jahren in die Hände des Publikums kommen ließ. (Ajunt enim qui noverunt, multa cunctatione multifariaque correctione sua edidisse, nec, nisi aliquot annis apud se detinuisset, ullum in publicum emisisse cantum.) Wenn er ein Stück geendigt hatte, ließ er es sogleich von seinen Sängern probiren. Während der Probe pflegte er im Zimmer auf- und abzugehen, und mit großer Aufmerksamkeit zuzuhören. Fand er nun, daß irgend ein Satz sich nicht so ausnahm, wie er es verlangte, so unterbrach er die Sänger, und änderte ihn augenblicklich.

Bey allen diesen vortrefflichen Kunsteigenschaften, womit er noch immer Tausenden zum Muster dienen könnte, scheint Josquinus dennoch dasjenige nicht gehabt zu haben, was man in der Welt Glück zu nennen pflegt. Wenigstens muß dieß der Fall während seines Aufenthalts in Italien gewesen seyn. Zarlino, welcher uns ein Sonnet aufbehalten hat, welches durch die häufigen Klagen Josquins über seine schlechten Glücksumstände veranlaßt wurde, macht bey dieser Gelegenheit die Bemerkung, es sey häufig der Fall, daß diejenigen, welchen Gott besondere Geistesgaben verliehen habe, mit dem Glücke und mit der Welt nicht im besten Vernehmen stehen. Allerdings ist dieß sehr häufig der Fall. Allein solche Personen sind eines Theils hinlänglich dafür entschädigt, indem der beständige Kunstgenuß jenen Mangel an äußern Glücksgütern weniger fühlbar macht; andern Theils aber würden gerade solche mit höhern Gaben beglückte Menschen die Entwickelung und völlige Vervollkommnung dieser höhern Gaben versäumen müssen, wenn sie nach den geringern Gütern trachten und die Aufmerksamkeit darauf verwenden wollten, ohne welche sie niemand leicht habhaft werden kann. Wahrscheinlich hat es Josquinus, in seine Kunst vertieft, ebenfalls an dieser Aufmerksamkeit fehlen lassen, und würde, wäre er minder Künstler gewesen, vermuthlich weniger zu klagen gehabt haben. Dem sey wie ihm wolle. Josquinus beklagte sich in Italien, der Erzählung des Zarlino zu Folge, häufig gegen seine Freunde über sein widriges Schicksal, besonders aber gegen einen bekannten Dichter und großen Liebhaber der Musik, mit Namen Serafino Aquilano, und dieser sandte ihm eines Tages ein Sonnet, um ihn damit einiger Maßen zu trösten. Es steht in den Supplementen des Zarlino Seite 314. und ist folgenden Inhalts:

Giosquin non dir che 'l ciel sia crudo ed empio,
Che t' adornò de si soblime ingegno:
Et s' alcun veste ben, lascia lo sdegno;
Che di ciò gode alcun buffone, ò sempio.

Da quel ch'io ti dirò prendi l'essempio;
L'argento e l'or, che da se stess' è degno,

Si mostra nudo, e sol si veste il legno,
Quando s'adorna alcun theatro ò tempio:

Il favor di costor vien presto manco,
E mille volte il dì, sia pur giacondo,
Si muta il stato lor di nero in bianco.

Ma chi hà virtù, gira a suo modo il mondo;
Com' huom chè nuota e hà la zucca al fianco,
Metti 'l sott' acqua pur, non teme il fondo.

Josquin muß sehr frühe im sechzehnten Jahrhundert gestorben seyn. Aber sein eigentliches Todesjahr findet man nirgends angegeben. Grabschriften und Trauergesänge sind auf ihn eben so gemacht worden, wie auf seinen Lehrer Ockenheim. Die Grabschrift, welche sich unter seinem Bildnisse in der St. Gudula-Kirche zu Brüssel findet, hat uns *Swertius* in den Athenis Belgicis aufbehalten, so wie auch einen andern Trauergesang von Gerard Avidius aus Nimwegen, welcher sich einen Schüler des Josquin nennt. Die Grabschrift heißt:

O mors inevitabilis,
Mors amara, mors crudelis,
Iosquinum dum necasti,
Illum nobis abstulisti;
Qui suam per Harmoniam,
Illustravit Ecclesiam,
Propterea dic tu Musice:
Requiescat in pace. *Amen.*

Eine Composition dieser Verse findet sich in der siebenten Sammlung Französischer Gesänge für fünf und sechs Stimmen, welche im Jahre 1545. zu Antwerpen bey Tylman Susato gedruckt worden sind, unter dem Titel: Lamentatio super morte Iosquin de Prez. Per *Jeronimum Vinders.* 7 Vocum. Burney hat diese Composition gekannt, und sie in der Harmonie zwar gut, aber ohne Erfindungskraft gefunden. Das zweyte Trauergedicht ist folgendes:

Gerardus Avidius Noviomagus Praeceptori suo.

Musae Jovis ter maximi,
Proles canora, plangite,
Comas Cypressus comprimat,
Josquinus ille, ille occidit,
Templorum decus
Et vestrum decus

Severa mors et improba,
Quae templa dulcibus sonis
Privas, et aulas Principum,
Malum tibi quod imprecer
Tollenti bonos
Parcenti malis?

Apollo sed necem tibi
Minatur, heu mors pessima,
Instructus arcu et spiculis,
Musasque ut addant commovet,
Et laurum comis,
Et aurum comis.

Iosquinus (inquit) optimo
Et maximo gratus Iovi,
Triumphat inter coelites,
Et dulce carmen concinit,
Templorum decus
Musarum decus.

Dieses Gedicht ist zweymal in Musik gesetzt worden, von *Benedictus* in vier, und von Josquins Schüler Nicolaus Gombert in sechs Stimmen. Beyde Compositionen finden sich ebenfalls in obgedachter Sammlung, die zu Antwerpen bey Susato unter dem Titel: Le septieme livre, contenant 24 Chansons à 5 et à 6 parties, par feu de bonne memoire es très excellent en Musique Iosquin des Prez. Avec trois epitaphes du dict Iosquin, composées par divers aucteurs, gedruckt worden ist. Die Composition des Gombert soll nach Burney's Zeugniß keine besondere Vorzüge haben; hingegen die des Benedictus desto mehrere. Wir werden sie am Schluß dieses Artikels dem Leser ebenfalls mittheilen.

Wer es in irgend einem Fache zu einem hohen Grade von Vollkommenheit bringen will, muß sehr viel darin arbeiten. Unsere besten Dichter sind diejenigen, welche am meisten gedichtet haben, so wie diejenigen die besten Componisten sind, welche am meisten componirt haben. Die Freyheit und Leichtigkeit des Styls, das Vermögen, überall sogleich die zweckmäßigsten Gedanken aus den Millionen anderer, die ebenfalls möglich sind, herauszufinden und gegenwärtig zu haben, die Gewandtheit, sich bey vorkommenden Schwierigkeiten glücklich durchzuwinden, ohne weder Geschmack noch nothwendige in der Natur gegründete Regeln der Kunst zu beleidigen, oder zu vernachlässigen, sind lauter Früchte einer ununterbrochen anhaltenden, mit gehöriger Aufmerksamkeit verbundenen Uebung. Welch eine Menge von Compositionen hat man nicht von Händel, Joh. Seb. und C. Ph. Em. Bach, von Telemann, Graun, Hasse und Hayden! Auf eben diese Weise mußten die Componisten verflossener Jahrhunderte in ihrer Kunst zu den höhern Graden von Vollkommenheit nach ihrer Art gelangen, und die Kunstgeschichte lehrt uns, daß sie wirklich auf keine andere Weise dazu gelangt sind.

Josquinus ist vielleicht in dieser Rücksicht unter den alten Contrapunktisten einer der fleißigsten gewesen, und muß, wie sich aus den vielen Citationen derselben in den Lehrbüchern des sechzehnten Jahrhunderts schließen läßt, eine große Menge von Compositionen verfertigt haben. Viele derselben haben sich bis auf unsere Zeiten erhalten, die meisten sind aber wahrscheinlich verloren gegangen. Was noch von ihm vorhanden ist, wird ungefähr folgendes seyn:

I. Messe. Tre libri. Date alla luce in Fossombrone l'anno 1515 e 1516. da Ottavio de Petrucci. *Doni* in seiner Libraria (Vinegi, 1550.) giebt von diesen Messen fünf Bücher an, Adami da Bolsena hat aber in der päpstlichen Musik-Kammer nicht mehr als drey Bücher gefunden. Im Brittischen Museo ist Burney's Nachricht zu Folge nur das erste und zweyte Buch dieser Messen

vorhanden. Aus diesen Messen scheint Glarean alle seine eingerückten Proben von Josquins Composition genommen zu haben. Ferner hat man von ihm nach der Anzeige des Sweertius in Athenis Belgicis

II. Cantilenas varias sacras, quas Motetas vocant, et profanas. Antwerp. typis Tilmani Susati, anno 1544.

III. Das siebente Buch der oben angezeigten Französischen Gesänge, worin zugleich die drey Trauermusiken auf Josquin enthalten sind.

IV. In einer zu Nürnberg im Jahre 1542. herausgekommenen Sammlung von Psalmen mit vier, fünf und mehr Stimmen in drey Bänden, findet sich im dritten Bande 1) Qui habitat in adjutorio mit 24 Stimmen und mit der Ueberschrift: Est fuga bis trina quaevis post tempora bina. 2) In convertendo etc. Die beyden ersten Bände dieses Werkes, in welchen wahrscheinlich noch andere Compositionen von Josquin befindlich seyn werden, sind verloren gegangen. Diese drey Bände sind bey Joh. Petrejus gedruckt, und von Georg Forster herausgegeben.

V. Psalmorum selectorum a praestantissimis hujus nostri temporis in arte musica artificibus in harmonias quatuor, quinque et sex vocum redactorum Tomus I. II. III. IV. Noribergae ex officina Ioannis Montani, et Vlrici Neuberi. Anno 1553--54. 4. Im ersten Bande dieser Sammlung finden sich von Josquin folgende Compositionen: 1) Domine ne in furore tuo etc. 4 voc. 2) Domine, Dominus noster etc. 5 voc. mit einem Canon am Ende unter der Aufschrift: Crescite et multiplicamini. 3) In Domino confido etc. 4 voc. 4) Vsque quo Domine etc. 4 voc. 5) Coeli enarrant gloriam Dei etc. 4 voc. 6) Beati quorum remissae etc. 5 voc. 7) Benedicam Domino etc. 6 voc. 8) Domine ne in furore tuo etc. noch einmal. 9) Iudica me Deus etc. 4 voc. 10) Miserere mei Deus etc. 5 voc. Im zweyten Bande: 11) Deus in nomine tuo etc. 4 voc. 12) Qui regis Israel etc. 5. voc. 13) Domine ne projicias etc. 4 voc. 14) Dominus regnavit decorem etc. 4 voc. 15) Cantate Domino etc. 5 voc. 16) Laudate pueri Dominum etc. 4 voc. Im dritten Bande: 17) Mirabilia testimonia tua etc. 4 voc. 19) Benedicite omnia opera etc. 4 voc. Im vierten Bande ist gar nichts von ihm enthalten.

VI. Im Dodecachord des Glarean (Basel, 1517. Fol.) sind folgende Compositionen von Josquin befindlich:

1) Vt re mi fa sol la ex Missa Iodoci Pratensis, Herculus dux Ferrariae. Agnus Dei. pag. 221.
2) Ex Hercule: Pleni sunt coeli etc. pag. 242.
3) Domine, non secundum peccata nostra etc. pag. 246.
4) Adjuva nos Deus etc. 4 voc. pag. 248.
5) Duae ex una. p. 257.
6) Duae ex una. Pleni sunt coeli. p. 258.
7) Magnus es tu Domine etc. pag. 272.
8) Ave verum corpus Christi 2 et 3 voc. p. 288.
9) Agnus Dei qui tollis peccata etc. 2 vocum ex missa de nostra Domina. pag. 305.
10) Exemplum Hypoaeolii. Pleni sunt etc. pag. 321.
11) O Iesu fili David etc. p. 357.
12) Ave Maria gratia plena etc. p. 358.
13) Victimae paschali laudes etc. p. 368.

14) De profundis clamavi ad te etc. p. 372.
15) Liber generationis Iesu Christi etc. p. 376.
16) Agnus Dei qui tollis etc. p. 388.

Mit einem Canon unter der Ueberschrift:

In gradus undenos descendant multiplicantes
Consimilique modo crescant Antipodes uno.

Man kann hieraus die Zahl der canonischen Kunststücke noch vermehren, die schon in der Note 128. angezeigt sind.

17) Eine andere Composition über den nehmlichen Text. S. 390. Wieder ein Canon mit der Ueberschrift: Canon inferne in Diapason.
18) Et in terra pax hominibus etc. worin die Mixolydische Tonart mit der Hypomixolydischen vermischt ist. S. 392.
19) Planxit autem David etc. Ein Beyspiel der vermischten Jonischen und Hypoionischen Tonart. S. 418.
20) Benedictus etc. ein Canon. S. 441.
21) Agnus Dei etc. Ex una voce tres aus der Misse l'homme armé. Mit der Auflösung. S. 442.
22) Zweystimmiger Canon, worin die zweyte Stimme um einen Ton höher folgt, also ein Canon in der Secunde. S. 446.
23) Exemplum Dorii, Hypodoriique connexorum cum Semiditono superne. p. 448.
24) Ionici Hypoionicique connexorum exemplum, cum Ditono superne, sed non suo finitum loco. p. 449.
25) Phrygii phrasis etc. p. 450.
26) Dorii phrasis etc. p. 451.
27) Fuga ad minimam 4 voc. aus der Messe l'homme armé. p. 452--53.
28) Ludovici regis Franciae jocosa cantio 4 vocum. p. 469.

VII. In einigen musikalischen Lehrbüchern aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts sind ebenfalls verschiedene Compositionen des Josquinus als Beyspiele und Uebungsexempel angeführt. So findet sich in dem Werke:

a) De arte canendi, ac vero signorum in cantibus usu von Sebald Heyden (Nürnberg 1540. 4.) 1) Fuga duarum vocum, quarum altera priorem post tempus sequitur, altior tono. S. 28. Ist aus dem Glarean genommen, wo sie S. 446. steht. 2) Fuga duorum, quorum posterior priorem post tempus sequitur, sed tono demissior. S. 30. Ebenfalls aus dem Glarean, S. 448. Fuga duorum. S. 92. Auch beym Glarean, S. 450. 5) Duo in unum. S. 103. Ein Beyspiel vom Gebrauch der Taktzeichen C mit C 2. 6) Duo in unum. S. 103. Für die Taktzeichen C mit ₵. 7) Duo in unum. S. 104. Für die Taktzeichen C mit dem verkehrten Ɔ. 8) Fuga trium ex l'homme armé. S. 112. Beym Glarean S. 442. 9) Exemplum ex missa Fortuna. S. 124. Ein Beyspiel, worin die Noten und Pausen alle um die Hälfte geringer gerechnet werden, als sie geschrieben sind. 10) Kyrie ex l'homme armé. S. 126. 11) Christe eleison ex l'homme armé. S. 126. 12) Fuga ad minimam ex l'homme armé. S. 156. Ist nicht im Glarean. Der Tenor hat die Ueberschrift: recta pergat, und der Baß cancrisat; in der zweyten Hälfte kehrt es sich um, und der Baß geht gerade aus, der Tenor aber

muß cancrisiren. 13) Osanna ex l'homme armé. S. 160. Der Tenor hat den Canon: gaudet cum gaudentibus.[135])

b) In Joh. Zangers Praeceptis musicae practicae (Leipzig 1554. 4.) 1) Pleni sunt coeli ex l'homme armé. 2) Duo in unum, ebenfalls aus l'homme armé. 3) Sanctus aus l'homme armé. 4) Exemplum augmentationis ex Missa Fortuna. 5) Trinitas in unitate. Ex Missa l'homme armé.

Noch in vielen andern musikalischen Lehrbüchern dieses Zeitraumes findet man Beyspiele von Josquin angeführt. Die meisten sind aber mit den vorhergehenden einerley, und die Verfasser scheinen sie von einander ausgeschrieben zu haben.

Aber nicht bloß in der ersten, sondern auch in der zweyten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts wurden Josquins Compositionen häufig gebraucht. Man hatte in dieser Zeit die Gewohnheit, Singstücke für gewisse Instrumente einzurichten und zwar am meisten für die Orgel und Laute. Was nun unter den vorhandenen Singstücken für vorzüglich gehalten wurde, wählte man zu diesem Gebrauche aus. Von dieser Art ist:

1) Ein schön Nutz und gebräuchlich Orgeltabularbuch rc. von Jacob Paix aus Augsburg, Organist zu Lauingen 1583. Es enthält die besten Motetten der berühmtesten Componisten, alle in die so genannte Deutsche Tabulatur gesetzt, und darunter noch eine vollständige Motette von Josquin Veni sancte spiritus etc.

2) Deutsch Lautenbuch, darinnen kunstreiche Motetten rc. von Melchior Newsiedler, Burger und Lautenist zu Augsburg. Gedruckt zu Straßburg, 1574. Enthält außer vielen andern Stücken von den ältesten Componisten auch von Josquin die Motette: Benedicta es etc. 6 vocum in die Lauten-Tabulatur gesetzt.

3) *Antonio de Cabeçon* in seinem Werke unter dem Titel: Obras de Musica para Tecla, Arpa y Vihuela etc. Madrid, 1578. Fol. Die Notenschrift, welche in diesem Werke gebraucht wird, ist von einer ganz eigenen Art, und unterscheidet sich sowohl von der Deutschen Orgel- und Lauten-Tabulatur, als von der so genannten Italiänischen. Der Verfasser gebraucht so viele Linien, als Stimmen in einem Stücke vorhanden sind, und bedient sich sodann der Zahlen, um die Töne einer jeden Stimme auf einer einzigen Linie anzudeuten. In dieser Notenschrift hat er die besten Motetten der ältesten Componisten für Orgel und Clavierinstrumente (Tecla,) für die Harfe und Guitarre (Vihuela) eingerichtet. Unter diesen Compositionen finden sich von Josquin: 1) Cum sancto spititu etc. 4 voc. p. 68. 2) Clama ne cesses 4 voc. p. 91. 3) Osanna aus der Messe l'homme armé. 4 voc. p. 99. 4) Benedictus 4 voc. aus eben derselben Messe. p. 98. 5) Cum sancto spiritu etc. 4 voc. nach einer andern Composition als Nr. 1. p. 103. 6) Stabat mater dolorosa. 5 voc. p. 105. 7) Inviolata etc. 5 voc. p. 110. 8) Stabat mater dolorosa. 5 voc. nach einer andern Composition als Nr. 6. p. 131. 9) Inviolata etc. ebenfalls eine veränderte Composition für 5 Stimmen. p. 134. 10) Benedicta es coelorum regina. 6 voc. p. 159. 11) Ave Maria etc. 6 voc. p. 176. Die meisten dieser Motetten sind lang, und einige bestehen aus zwey und drey Theilen.

135) Da dieser Canon in der Note 128. nicht mit begriffen ist, so mag Hermann Fincks Erklärung desselben dem Leser zeigen, was man darunter zu verstehen hat. „Hic canon (heißt es) reperitur, quando uni voci aliquod signum (et praesertim signum prolationis majoris) additur: reliquae vero voces in proportione tripla ponuntur, quae tamen juxta utriusque signi exigentiam cantari possunt.“ Practica musica, Liber tertius, de canonibus.

Dieß werden ungefähr die Hauptquellen seyn, wo man noch in unsern Zeiten Josquinische Compositionen finden kann. Da indessen diese Quellen doch nicht für jederman zugänglich sind, und mancher sich gern einen anschaulichern Begriff von diesen alten Compositionen machen möchte, als durch bloß historische Nachrichten erlangt werden kann, so wollen wir nun dem Leser einige derselben mittheilen, jedoch noch vorher erinnern, daß, obgleich Josquins Compositionen die Compositionen seiner Vorgänger und Zeitverwandten, vielleicht auch vieler seiner Nachfolger weit übertreffen, sie dennoch den Geist seines Zeitalters noch gar sehr an sich tragen. Melodie, Erfindung und Geschmack waren noch unbekannte Dinge; die Musik lag gleichsam in Ketten und Banden, das heißt: ihre ganze Freyheit war den canonischen Künsteleyen aufgeopfert. Man kann in Rücksicht auf diesen übertriebenen Gebrauch der an sich nicht verwerflichen canonischen Künste den Vers des Moliere auf die ältesten Contrapunktisten anwenden.

Et la plus noble chose ils la gatent souvent
Pour la vouloir outrer et pousser trop avant.

Tartuffe, Act. 1.

Es ist daher sehr übertrieben, wenn Glarean der Meinung ist, Josquin habe in seiner Kunst schon einen solchen Grad von Vollkommenheit erreicht, daß er mit dem Horaz verglichen werden könne. Zarlino, der schon weiter sah, und die Erfahrungen eines halben Jahrhunderts mehr gesammelt hatte, auch überhaupt ein urtheilsvollerer Theoretiker und Praktiker zugleich war, hält den Josquin zwar ebenfalls für einen Componisten, welcher zu seiner Zeit den ersten Rang behauptet habe, merkt aber klüglich dabey an, daß er noch nicht, weder mit Horaz, noch mit irgend einem andern guten Griechischen oder Lateinischen Dichter zu vergleichen sey. (Teneva a i suoi tempi nella musica il primo luogo; se ben non è da paragonare ne con Horatio, ne anche con altro Poeta eccellente antico ne Greco, ne Latino. Sopplimenti musicali, p. 314.) Am besten und richtigsten wird der Werth der Josquinischen Compositionen von Adami da Bolsena bestimmt. Aus den Werken Josquins sehe man (sagt Adami,) daß er ein sehr gelehrter Componist gewesen sey, die Regeln genau gekannt, lebhafte Erfindung und Geist nach der Art jener Zeiten gehabt habe, in welchen die Musik noch arm an Gedanken, und gleichsam in der Unerfahrenheit des Alterthums begraben lag. (Le sue opere dimostrano esser egli stato intelligentissimo Compositore, pieno di regole esatte, vivacissimo nell' invenzione, e spiritoso nel modo di comporre di quei tempi, ne' quali la Musica era assai scarsa di pensieri, sepolta, per cosi dire, in quell' insperta antichità. Osservazioni etc. pag. 160.) Diese Art zu componiren war keine andere als die canonische, und wenn man darunter bloß allein die künstliche Verwebung mehrerer Stimmen versteht, so daß sie einander bald nahe bald ferne, bald in Thesi bald in Arsi, bald in diesem bald in jenem Intervall, bald rückwärts bald vorwärts, bald vergrößert bald verkleinert ꝛc. nachfolgen, ohne darauf Rücksicht zu nehmen, ob mit allen diesen künstlichen Verwebungen Gesang, Charakter und Geschmack vereinigt ist, so muß man gestehen, daß Josquin ein großer Componist war. Denn es giebt vielleicht keine Gattung der canonischen Nachahmung, die er nicht schon gekannt und ausgeübt hat. Macht man aber Ansprüche von anderer Art an diese Künste, soll man ihnen die Ketten und Bande nicht anmerken, in welchen sie einhergehen müssen, sollen die Stimmen sich gegen einander nach den strengsten Regeln dieser Künste bewegen, ohne den ihnen angelegten Zwang zu verrathen, so würden dieß Ansprüche seyn, deren Befriedigung von einem so frühen Zeitalter, in der eigentlichen Kindheit des Contrapunktes noch nicht verlangt oder erwartet werden kann. Man hatte noch zu viel mit dem mechanischen Theile dieser Kün-

ste zu thun, als daß man an den ästhetischen Theil derselben nur hätte denken können. Josquin hatte ebenfalls noch mit diesen Schwierigkeiten zu kämpfen; aber er war schon etwas gewandter geworden als seine Zeitgenossen, und sein Genie scheint schon so viel Kraft gehabt zu haben, daß es sich wenigstens nicht ganz von den schweren Fesseln der canonischen Künste niederdrücken ließ. In dieser Rücksicht war er allerdings ein Wunder seiner Zeit und konnte mit Recht für den ersten und besten Componisten derselben gehalten werden.

In einer seiner Missen mit der Ueberschrift: Sine Nomine, die ungefähr zwanzig verschiedene Sätze enthält, die sämmtlich canonisch gearbeitet sind, finden sich auch einige zweystimmige Canones, in der Ober- und Unter Secunde. 136) Glarean führt einige daraus als Beyspiele einer zu gewagten Vermischung zweyer Tonarten an, hält sie aber doch für schön. Sed sic fuit homo Iodocus noster (sagt er) nimis ingenio lasciviens. Hier ist der Canon in der Ober-Secunde.

136) In den frühern Jahrhunderten waren die Componisten noch so arm an eigenen Erfindungen, daß sie meistens eine bekannte Volksmelodie gewisser Maßen zum Thema nahmen, und sodann ihre harmonischen Künste darüber anzubringen suchten. Von diesem Thema oder von diesem Volksgesang erhielt sodann die Composition, die gewöhnlich eine Misse war, ihren Namen. Von dieser Art sind Josquins Missen unter den Titeln: Fortuna und l'homme armé. Der Text der bey der ersten zum Grunde liegenden Volksmelodie hat sich vermuthlich mit dem Worte Fortuna angefangen, oder das ganze Lied hat diesen Namen geführt. Eben so wird es mit der Misse l'homme armé gewesen seyn. Martini glaubt, es sey ein Provenzalisches Lied gewesen (il canto d'un certa Canzone Provenzale. *Saggio di Contrap.* Part. I. pag. 129;) Burney aber ist der Meinung, es sey der alte Rolands-Gesang (Cantilena Rolandi) darunter zu verstehen. Beydes sind Muthmaßungen, über welche sich in unsern Zeiten nichts Gewisses sagen läßt.

Ferner nahm man auch gewisse Kunstübungen gleichsam als Themata an, um ganze Missen darüber zu componiren. Hierher gehört offenbar Ockenheims Missa Prolationum, in welcher vermuthlich die verschiedene Anwendung der Prolation in den Notengattungen angebracht war. Eben so hatte man Missen super voces musicales etc.

Wer endlich Erfindungsgeist genug zu haben glaubte, um eine Misse ohne ein solches Thema zu componiren, der wußte ihr keinen Namen zu geben. Sie bekam daher die Aufschrift: Sine Nomine, und von dieser Art ist die obige Misse Josquins.

Aber nicht bloß bey Missen legte man eine solche bekannte Volksmelodie zum Grunde, sondern sehr häufig bey allen vielstimmigen Compositionen, z. E. bey Psalmen, Motetten und Madrigalen. Man mußte überall einen festen Gesang haben, auf welchem das künstliche harmonische Gewebe angebracht werden konnte. Der schon angeführte Tielman Susato aus Antwerpen hat auch 6 Bücher Lieder und Psalmen in Holländischer Sprache herausgegeben, auf deren Titelblatt ausdrücklich bemerkt ist, daß der Tenor, besonders in den Psalmen stets eine gemeine, bekannte Melodie führe. „Den Tenor (heißt es) altyt houdende die Voise van gemeyne bekende liedekens, Seer lustich om singen ter eeren Gods etc." Diese Sammlung ist 1556. gedruckt. Diese Einmischung gemeiner Melodien in Missen und andern geistlichen Compositionen war in diesem Zeitalter in ganz Europa üblich. Glarean gedenkt ihrer ebenfalls. „Nulla est fere hodie Missa, quae non ex antiquo themate quopiam sit depromta, sagt er. Ita Fortuna, ita Homo armatus, et lingua tum Gallica cum Germanica multa themata, plura vero ex choro, ubi simplex est cantus." (Dodecach. p. 175.) In Frankreich wurden sie genannt Missae ad imitationem modulorum etc. Die Melodie war sodann angegeben, z. B. I'ai couru tous ces bocages etc. I'ai senti les deux maux etc. Ein Französischer Componist, mit Namen *Gantes*, machte noch im siebenzehnten Jahrhundert ein Kyrie über ein damals gangbares Volkslied: Allons en Candie, allons. Der Verfasser der Hist. de la Mus. et de ses effets (T. IV. pag. 120.) wendet aber auf ihn an, was einst ein Italiäner bey einem ähnlichen Mißbrauch gesagt hatte: Il peccato è grande, ma vi lo perdono, per l'inventione.

Fuga duorum, quorum posterior priorem post tempus sequitur, altior tono.

Josquin.

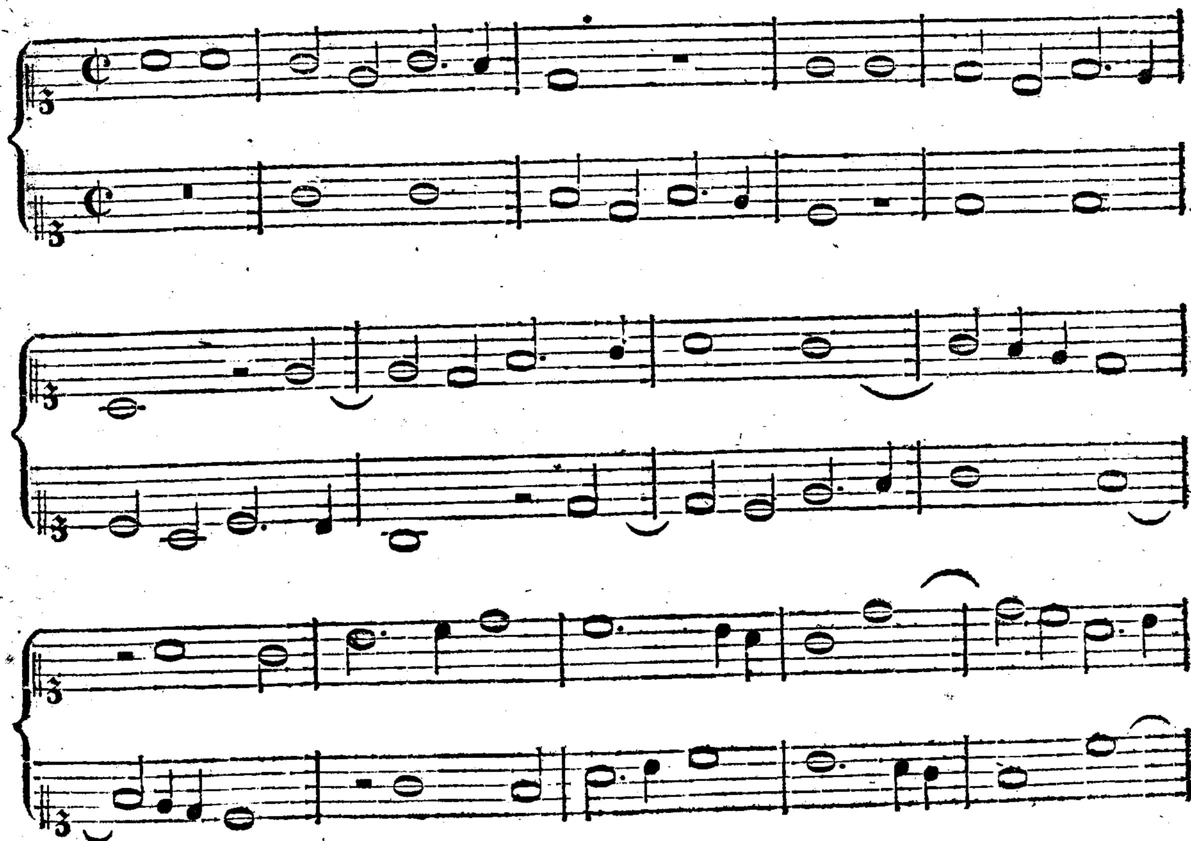


Nach den Begriffen, welche Glarean von den Tonarten hatte, der ihren Unterschied bloß darin fand, daß sie in der diatonischen Scala höher oder tiefer anfingen, ohne die Semitonia auf eine gewisse Stelle zu setzen, entstand allerdings durch jede canonische Nachahmung, sie mochte angestellt werden in welchem Intervall sie wollte, ein doppelter Modus. Man sieht hieraus zugleich, wie unrichtig die Moden-Lehre Glareans noch gewesen ist, denn wenn sie richtig wäre, so dürfte und könnte überhaupt kein zweystimmiger Canon gemacht werden, ohne der Natur der Tonarten Gewalt anzuthun. Wenn dieß Josquinus auch nicht besser gewußt haben sollte, als Glarean, so hat er es doch besser gefühlt.

So wie im vorhergehenden Canon die Jonische und Hypoionische Tonart vermischt, und nicht einmal in einer von beyden, sondern in der Phrygischen geschlossen seyn soll, wie Glarean meint, so ist dieß der Fall auch mit dem folgenden Canon in der Unter-Secunde. Hier soll der Dorische und Hypodorische Modus vermischt, und das Stück wiederum nicht richtig geschlossen seyn.

Fuga duorum, quorum posterior priorem post tempus sequitur, sed tono demissior.

Josquin.





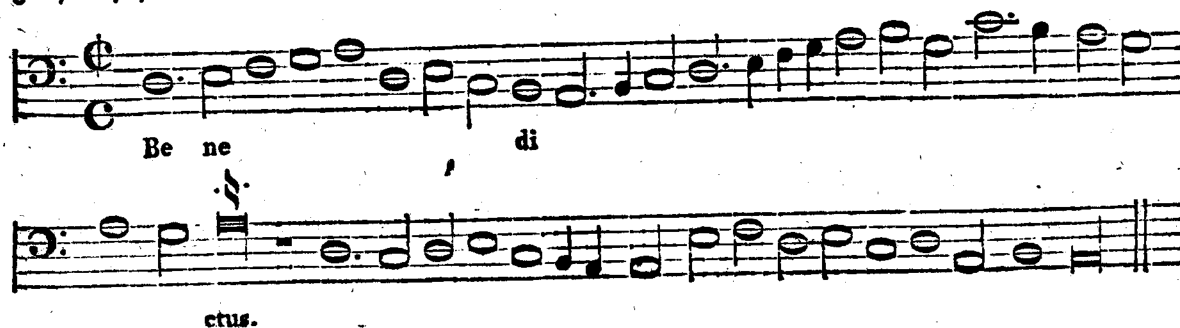








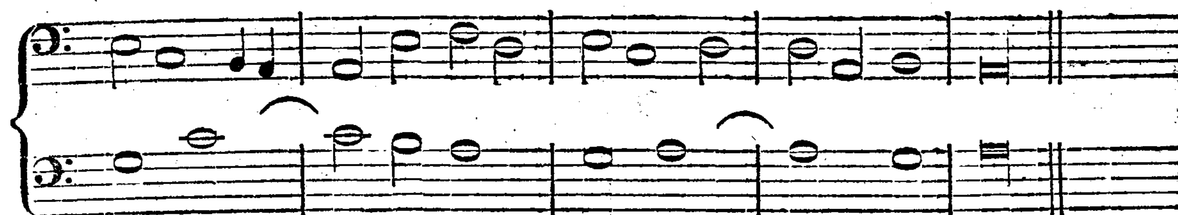
Außer diesen findet man beym Glarean noch mancherley Canones, wobey es in der Folgestimme nicht bloß auf gewisse Intervalle, sondern auf Diminution oder Augmentation der Notengattungen ankommt. Wenn in einem solchen Canon die zweyte Stimme in vergrößerten Verhältnissen nachfolgen sollte, so wurde es durch verschiedene vorgesetzte Taktzeichen angedeutet, wie im folgenden Canon:



Das durchstrichene ₵ bezeichnet den vorgeschriebenen Werth der Noten, das undurchstrichene C aber den um die Hälfte vergrößerten Werth derselben. Die Auflösung dieses Canons würde also folgende seyn:





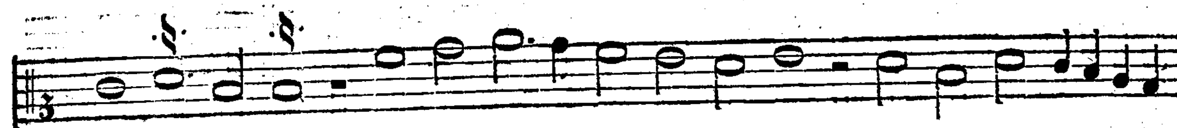


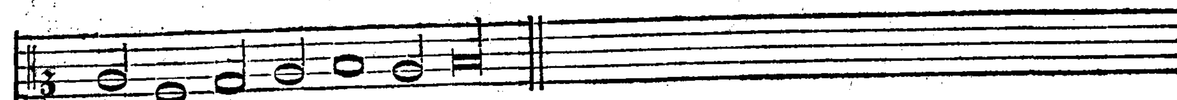
Die beyden folgenden Canones, die sich ebenfalls in Glareans Dodecachord S. 442. finden, werden auf die nehmliche Art aufgelöset:







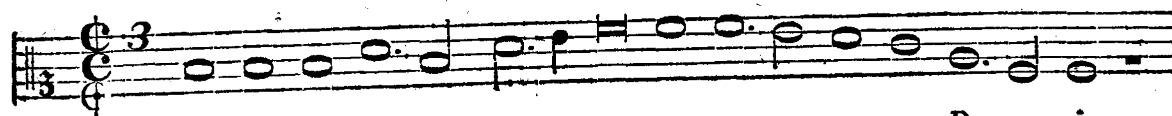




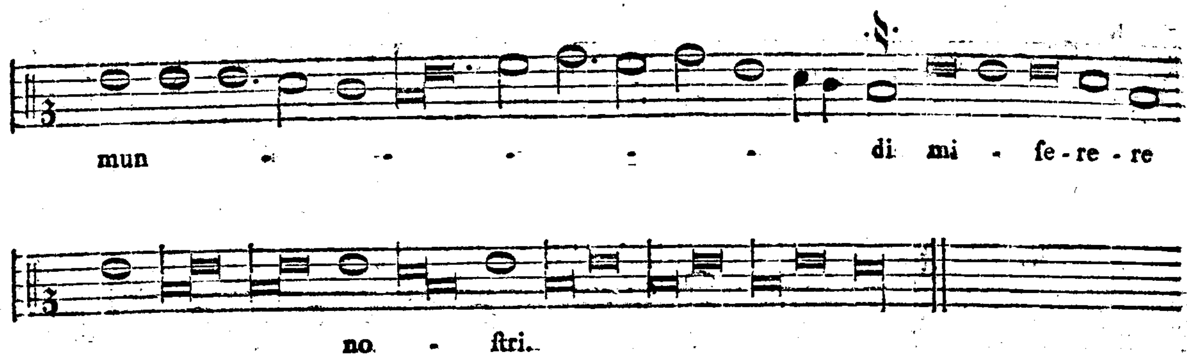
So wie man nun in Rücksicht auf die Vergrößerung oder Verminderung des vorgeschriebenen Notenwerths mit zwey Stimmen verfuhr, so verfuhr man auch mit mehrern. Im Glarean findet sich ein dreystimmiger Canon von dieser Art, worin nach den drey verschiedenen Taktzeichen Ȼ, C, Ȼ jede Stimme einerley Noten nach einem andern Werthe singen muß. Dieses sonderbare Stück ist folgendes:

Ex una voce tres, ex Missa l'homme armé super voces musicales.

Josquin.







Wenn nun jede Stimme die hier vorgeschriebenen Noten nach dem durchs vorgesetzte Taktzeichen bestimmten Werth singt, so kommt eine verschiedene dreystimmige Harmonie heraus. Diese Kunst, man kann es nicht läugnen, ist groß; der Nutzen derselben aber der Arbeit und Mühe, die sie erfordert, nicht angemessen. Glarean war ungefähr eben der Meinung. In hujusmodi Symphoniis, (sagt er) ut libere dicam quae sentio, magis est ingenii ostentatio quam auditum reficiens adeo jucunditas etc. Man nannte die Kunst, solche Canones in verschiedenem Notenwerthe zu singen, Resolution, und hatte, wie sich leicht denken läßt, eine Menge Regeln dafür. Es mußten die Signa modorum, Temporum, Prolationum, und Proportionum, ferner die Perfectiones, Imperfectiones, Alterationes, Divisiones rc. alle dabey beobachtet werden, und wer sich nur einiger Maßen einen Begriff von den Schwierigkeiten dieser Art machen kann, wird gestehen müssen, daß wir in unsern Zeiten hundertmal leichter zur Kunst Musik zu lesen gelangen können, als es in den frühern Jahrhunderten möglich war. Statt der Auflösung des obigen dreystimmigen Canons, die sich ebenfalls beym Glarean, S. 443, nebst einer vorhergehenden Erklärung findet, will ich lieber hier eine Tabelle einrücken, worauf die verschiedne Geltung der Noten unter gewissen Taktzeichen angegeben ist. Mit Hülfe dieser Tabelle wird der musikalische Leser in den Stand gesetzt, den Schlüssel zu allen solchen musikalischen Geheimnissen, die ihm etwa vorkommen können, von selbst, jedoch nie ohne große Mühe zu finden. Ich nehme sie aus Sebald Heydens Anweisung zur Singkunst, wo sie Seite 120. steht.

Signa triplicia.

Augentia.

3 9 18 36 27 1 ½ 2
3 6 12 24 18 imperf.

1½ 4½ 9 18 13½ ½ ¼ 1
3 6 12 9 imperf.

1½ 4½ 9 18 13½ ½ ¼ 1
3 6 12 9 imperf.

Essentialia.

1 3 6 12 9 ½ ¼ 2
1 2 4 8 6 ½ ¼ 2 imperf.

Minuentia.

½ 1½ 3 6 4½ ¼ ⅛ 1
½ 1 2 4 3 imperf.

½ 1½ 3 6 4½ 1
½ 1 2 4 3 imperf.

¾ 2¼ 4¼ 9 6¾ ¼ ⅛ ½
¾ 1½ 3 6 4½ imperf.

¼ ¾ 1½ 3 2¼ ⅛ ½
¼ ½ 1 2 1½ ⅛ imperf.

So weitläuftig war die Lehre vom Takt bey den ältesten Contrapunktisten. In der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts wurde sie aber schon sehr simplificirt, so daß man nur ungefähr die

Hälfte der vorhergehenden Taktzeichen gebrauchte. Nach dieser damals so genannten neuern Einrichtung hatten die Noten unter gewissen Taktzeichen folgenden Werth:

Signa modi majoris recentiora.

1 3 9 27 ½ ¼
1 3 9 18

3 9 27 81 1 ½ 2
3 9 27 54 1 2 imperf.

Signa modi minoris recentiora semper diminuta.

½ 1 3 6 ¼ ⅛
½ 1 2 4

1½ 3 9 18 1 ¼ 1
1½ 3 6 12 ½ 1 impeaf.

Von etwas freyerer Nachahmung in drey Stimmen ist der Satz: *Pleni sunt coeli*, ebenfalls aus der Misse l'homme armé. Er hat schon eine fugenartige Einrichtung, obgleich der Führer und Geführte anders gegen einander stehen müßten, wenn man sich ein Beyspiel unserer nachher so genannten periodischen Quintenfuge darunter denken sollte. Ursprünglich muß dieß Stück in anderen Notengattungen geschrieben gewesen seyn, denn Zanger sagt in seinen Praeceptis musicae practicae, Arnoldus de Bruk (Rom. Regiae majestatis Archipsaltes) habe es auf den Takt von zwey ganzen Schlägen oder einer Brevis reducirt. Hier ist es:

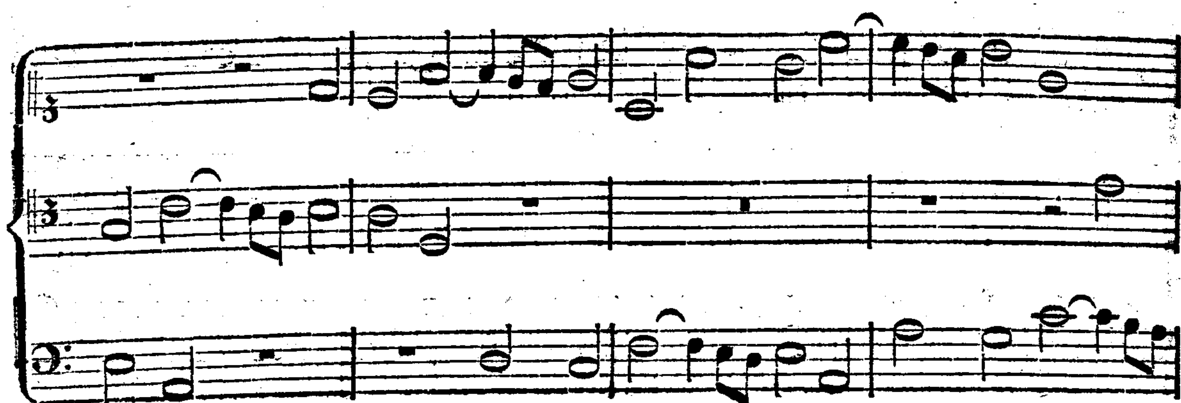
Josquin.

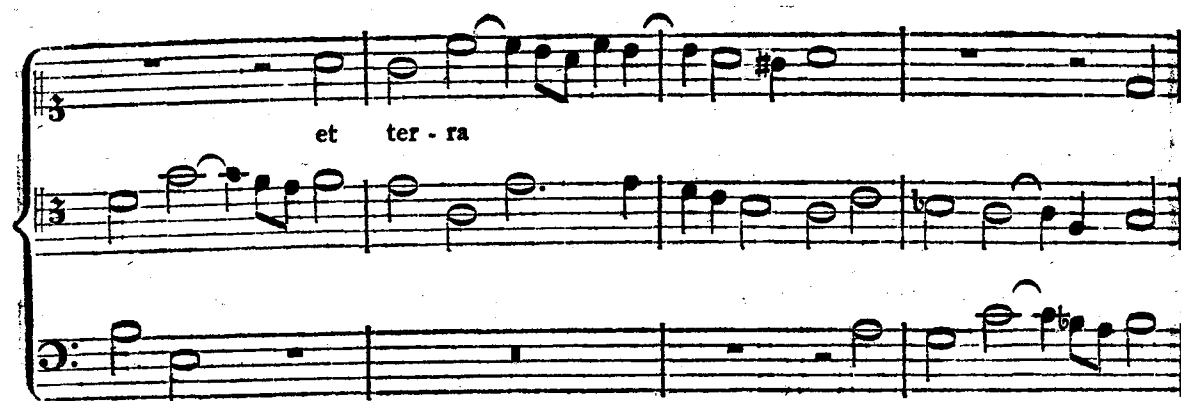
Ple - ni sunt

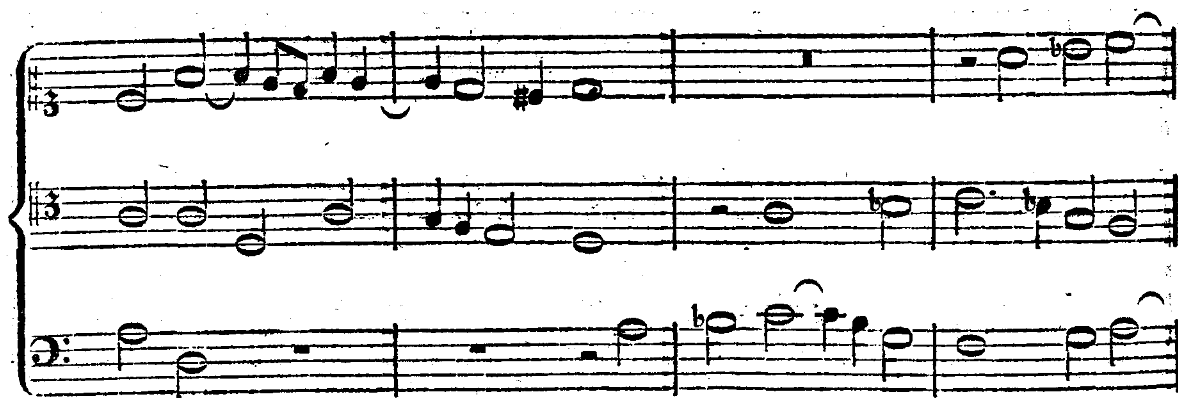
Ple - ni sunt

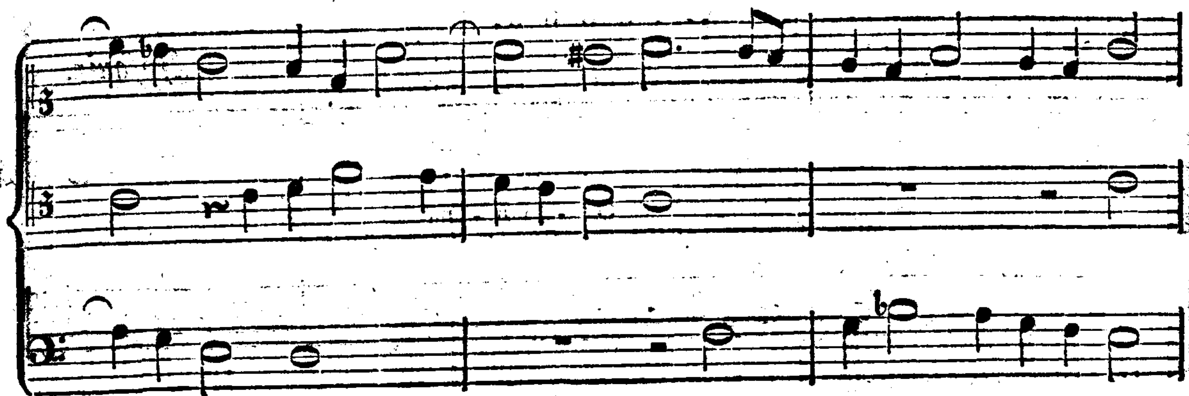
Ple - ni - sunt

coeli




et ter - ra



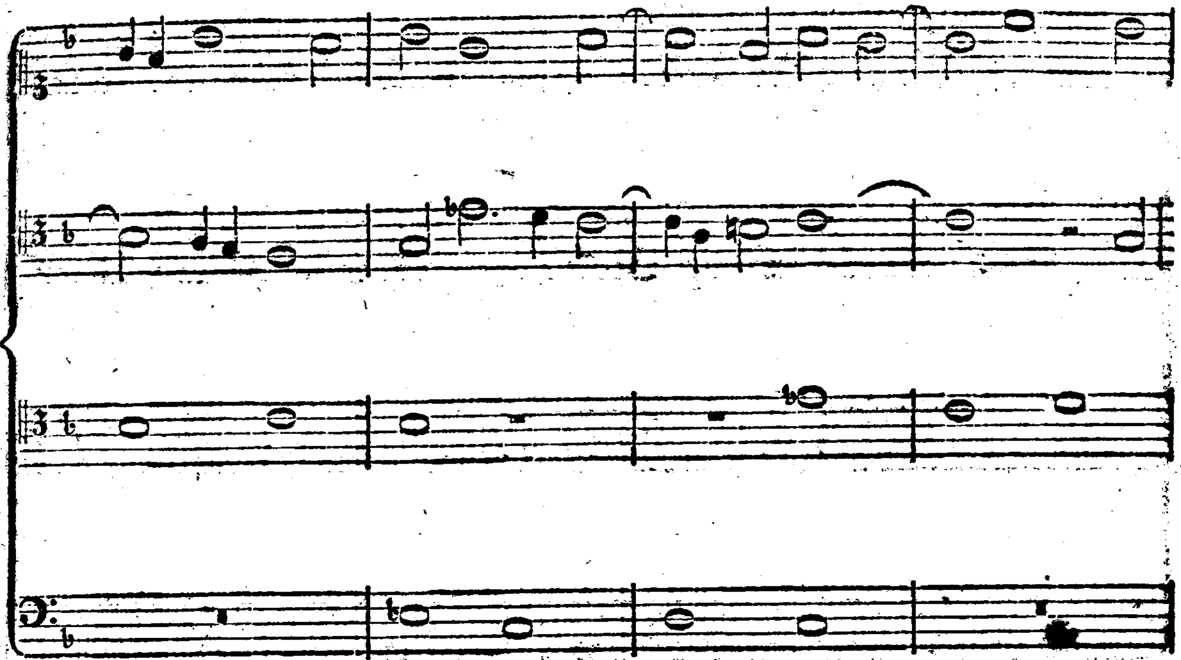


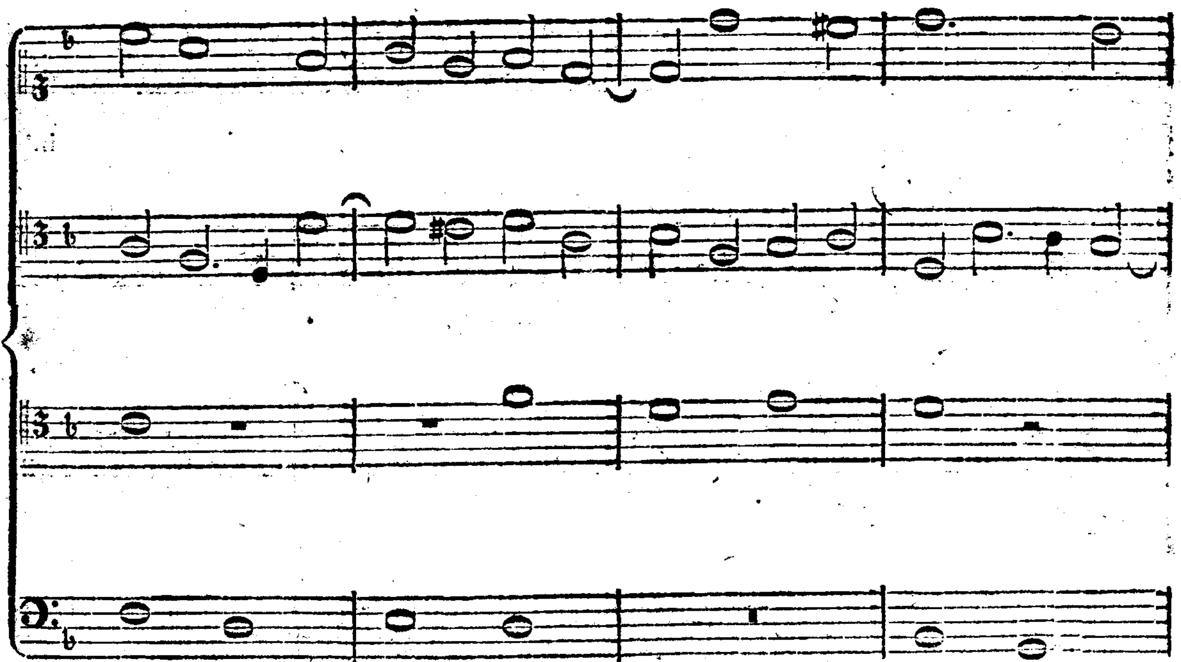


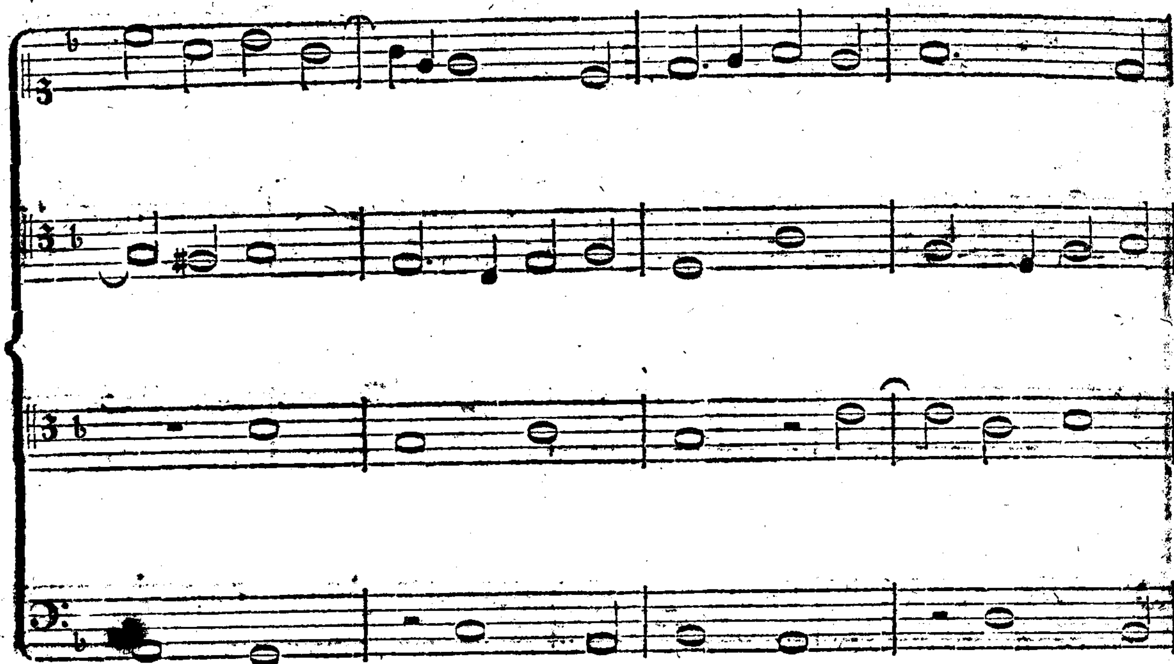
In einer andern Misse Josquins über die Melodie eines Volksliedes: „Faysans regrés" findet sich ein Canon, worin ein so genannter Pes im Tenor und Baß hinter einander stufenweise steigt. Nach der 128sten Note ist dieß nichts andres als das *ascende gradatim*. So wie beyde Stimmen hoch genug gestiegen sind, fangen sie wieder auf dem ersten Intervall an, und so fort, bis das Stück geendigt ist. Burney hat von dieser Art ein Osanna und ein Benedictus eingerückt. Das Osanna wird hinreichend seyn, dem Leser einen Begriff von diesem Kunststück zu machen.

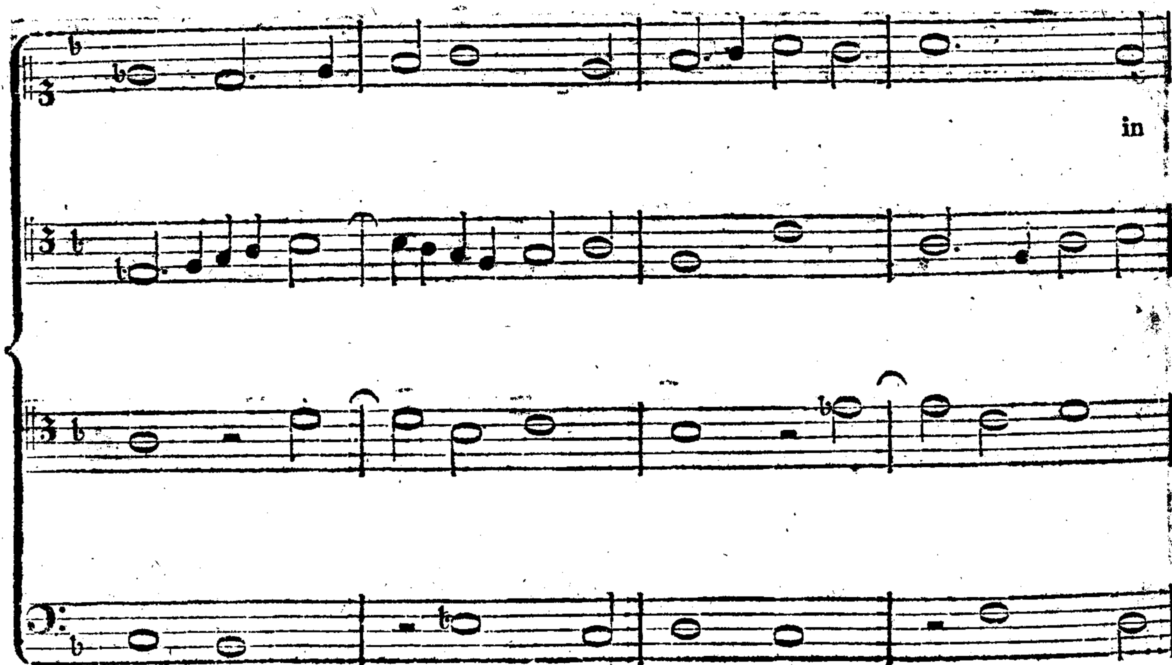
Osanna.

Josquin.








in

ex - cel - sis

in ex - cel - sis

Um aber doch dem Leser auch eine Probe Josquinischer Composition zu geben, worin zwar noch immer kanonische Nachahmungen genug, aber nicht in ihrer vollen Strenge, sondern nur periodisch angebracht sind, wollen wir eine seiner Motetten aus dem ersten Band der zu Nürnberg 1553. von verschiedenen alten Componisten zusammen gedruckten Psalmen hier einrücken. Man kann sich daraus einen Begriff von dem machen, was man in den frühern Zeiten allenfalls schon für freyen Styl in der Composition gehalten haben mag. Außerdem wird man nicht umhin können, zu bemerken, daß der mäßigere Gebrauch der kanonischen Künste dem Ausdruck einer andächtigen Feyerlichkeit sehr beförderlich gewesen ist, so daß meiner Meinung nach diese Motette, ob sie gleich noch voll veralteter Modulationen und steifen, gezwungenen Gesangs ist, noch in unsern Tagen von einem Kenner mit Vergnügen gehört werden könnte, wenn sie recht reinlich mit gehaltenen und gezogenen Tönen, und mit völliger Vermeidung alles neumodigen Schmucks vorgetragen würde. Diese Motette ist im ersten Theil der genannten Sammlung die vierzehnte und bloß vierstimmig. Die mit + bezeichneten Töne müssen erhöhet werden.

Psal. XVIII. Coeli enarrant gloriam Dei etc.

Josquin.

Coe - li e-

Coe - li e - nar - rant glo - ri - am

Coe - li e - nar - rant glo - ri - am De -

- nar - rant glo - ri - am De - - - i.

Coe - li e - nar - rant glo - ri - am De - -

De - i

i

et o - pe - ra ma - nu - um e - jus

- - i et o - pe - ra ma - nu - um e-

an-nun-ci - at fir - ma - - men - -

jus an - nun-ci - at fir - - - ma - men - -

tum

tum.

Di - es di - e - i e - - ructat ver - bum et

Di - es di - e - i e - ructat ver - bum et nox

nox noc - ti in - di - cat fcien

noc - ti in di - cat fci - en

Non funt lo-

Non funt lo-

ti - am lo

ti am non funt lo-

que - lae ne - que ser - mo - nes

que - lae — — — — ne - que ser - mo -

que - lae ne - que ser - mo - nes — quo-

que - lae — ne - que ser - mo - nes

quo - rum non au - di - an - tur vo - ces e - o -

- - - - nes, quo-rum non au - di - an-

rum non au - di - - an - tur vo-ces e-

quo - rum non au - di - an - tur

rum — in om - nem ter-

tur vo - ces e - - o - rum, e - - o-

- - - o - rum —

vo - ces eo - - - rum

- - - - ram —

ram. In — om - nem ter - ram.

om - nem ter - - - - ram, ex - ivit fo - nus

in om - nem ter - ram ex - i - vit fo - nus

ex - i - vit so - nus e - o - - .

Ex - i - vit so - - nus eo - - - - - rum

— e - - - - o - rum - - -

e - o - rum, - e - - o - rum in omnem ter-

rum, et in fi - - - nes - or-

in om - nem ter - ram ex - i - vit so-

- - - - - - - et

ram ex - - - vit so - nus e - o - - rum

bis ter - rae - - verba e - o -

nus e - o - rum, e - o - rum

in — fi - nes or - bis ter - rae ver - ba e - o-

- et in fi - nes - or - bis- ter - rae - ver-

- - - - - - rum. In so - le

e - o - - - rum — in

rum ver - ba e - o - - - rum. In

ba — e - o - rum. In so - le

po - ſu - it ta - ber - na - cu - lum ſu - um

ſo - le po - ſu - it ta - ber - na - cu - lum ſu -

ſo - le po - ſu - it ta - ber - na - cu - lum

po - ſu - it ta - ber - na - cu - lum ſu - um

et ip - ſe tam - quam ſpon - ſus pro - ce - dens

- - um et ip - ſe tam - quam ſpon - ſus pro - ce - dens

ſu - um et ip - ſe tam - quam ſpon - ſus pro - ce-

et ip - ſe tam - quam ſpon - ſus pro - ce - dens

— de tha-la - mo su - o: —

de tha - la - mo su - o. — Ex-

dens - de tha - la - mo su - o —

de tha-la - mo — — su - o. Ex - ul-

A sum-mo coe-lo - — e-

ul-ta-vit ut gi - - gas - ad cur-

ad — cur-tendam vi - - - -

ta-vit ut gi - gas

gref-si-o e - - - - - -

rendam vi-am a sum - mo coe-lo — e-gref - si-o - -

am

- - - - jus, Et oc-cur - fus e - - jus,

— e - jus. Et - - oc - cur-fus e - jus

Et oc - cur - fus e - - jus us -

et — oc-cur - fus e - jus

us - que ad summum e - jus,

us - que ad summum e - jus

- - que ad summum e - jus, nec est

us - que ad summum e - jus, nec

nec — est qui se absconda - dat — a — ca-

nec - est - qui se abs - con - dat a -

qui abs - con - - dat - - a — ca - lo-

— est qui se abs - con dat a ca - lo - re

lo - re e - - jus a — ca - lo - re — —

ca - lo - re — — e. - - - - -

re e - jus a ca - lo - re e - - -

e - - jus a - — ca - - lo - re

— — — - e - - jus.

- - - - - - - jus.

- - - - - - - jus.

— e - jus, e - jus.

Von

Von dem Lehrer des Josquin, Ockenheim, ist schon erzählt worden, daß er Stücke mit 36 Stimmen für 9 Chöre componirt habe. Wer solche Arbeiten nicht selbst sehen und ihre wahre Beschaffenheit kennen lernen kann, wird meistens glauben, der Verfasser derselben müsse ein wahrer Tausendkünstler gewesen seyn. Selbst bey dem ungleich größern Reichthum harmonischer Combinationen, und der unendlich größern Geschmeidigkeit melodischer Wendungen ist es noch in neuern Zeiten keine kleine Aufgabe, nur mit vier bis fünf obligaten Stimmen völlig rein zu setzen. Wie viel größer muß dieß Kunststück bey so vielen Stimmen gewesen seyn, wenn man bedenkt, daß die ersten Contrapunktisten kaum einen musikalischen Gedanken denken konnten, ohne ihn kanonisch zu behandeln? Muß nicht unter solchen Umständen die Schwierigkeit, so viele obligate Stimmen rein gegen einander zu setzen, fast unübersteiglich scheinen? Das ist sie auch in der That, und unsere kunstreichen Vorfahren würden sie gewiß nicht überstiegen haben, wenn es ihnen so sehr auf Reinigkeit der harmonischen Fortschreitungen angekommen wäre, als wir den Nachrichten zu Folge zu vermuthen geneigt sind. Dieß kann eine vier und zwanzigstimmige Motette Josquins beweisen, die in jeder der vier Stimmen einen sechsfachen strengen Canon enthält, und von unbeschreiblicher Kunst seyn würde, wenn Reinigkeit der Harmonie und nur einige Leichtigkeit in den melodischen Wendungen damit verbunden wäre. Ich habe mir die Mühe gegeben, dieses große Kunststück in Partitur zu setzen, um das ganze Gewebe übersehen zu können. Es ist zu weitläuftig, um hier völlig eingerückt zu werden. Damit aber doch der Leser sehen kann, wie viel Zwang und Unnatur schon allein im sechsfachen Canon einer einzigen Stimme enthalten ist, will ich wenigstens den ersten Absatz aus der Diskantstimme einrücken.

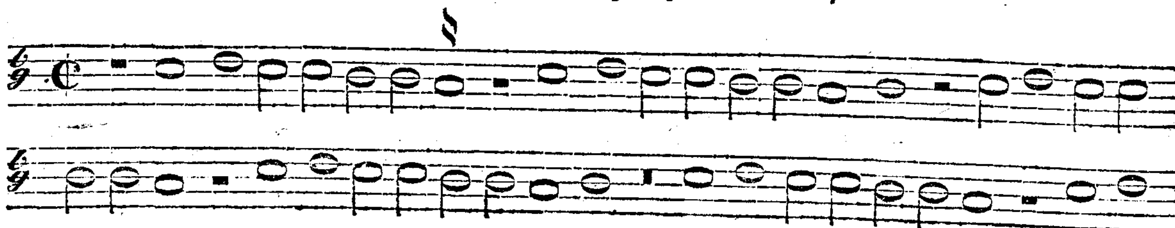
Qui habitat in adjutorio.
Est Fuga bis trina quaeris post tempora bina.



Die drey übrigen Stimmen, nehmlich der Alt, Tenor und Baß, haben jede einen andern sechsstimmigen Canon, und diese sechsstimmigen Canones machen eine Harmonie gegen einander, daß ein Zuhörer, der sie schön oder nur erträglich gefunden haben kann, nothwendig aus lauter Bewunderung der erstaunlichen Kunst taub gewesen seyn muß. Wahrscheinlich ist Ockenheims 36stimmige Misse in dieser Rücksicht noch viel ärger gewesen, weil er, der Kindheit der Kunst noch näher, gewiß noch nicht so gewandt gewesen seyn kann, als Josquin. Da nun dieser sich mit seinen 24 Stimmen noch so gewaltsam durchwürgen muß, um ihnen ihr kanonisches Recht nicht zu schmälern, wie mag es erst dem Ockenheim mit seinen 36 Stimmen ergangen seyn?

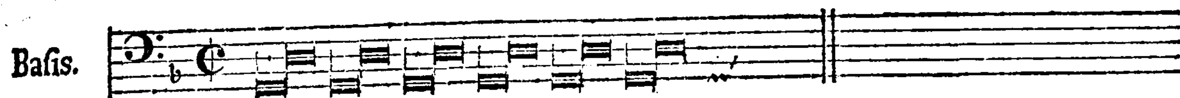
Das kleine Lied, welches Ludwig XII. so gerne hörte, und eine Stimme dabey mitsingen wollte, hat an sich, wie man leicht denken kann, wenig eigentlich musikalischen Werth; aber der Einfall, einen kleinen Canon daraus zu machen, und ihn so einfach zu behandeln, daß der völlig unmusikalische König wirklich mitsingen konnte, zeugt wenigstens, daß Josquin ein erfinderischer Mann war. Hier ist das Stückchen, so wie es beym Glarean befindlich ist, nebst dessen Auflösung.

Ludovici Regis Franciae jocosa cantio 4 vocum.





Regis Vox.



Auflösung.







§. 41.

Den Beschluß dieses langen Artikels machen wir mit dem Trauergesang auf Josquins Tod von Benedictus. Ein solcher musikalischer Altvater, der die Ehre seines Zeitalters war, und dessen Ruhm sich so lange erhalten hat, der auch nach dem Geiste seiner Zeit sowohl durch seine vielen Compositionen als durch Bildung vieler Schüler der Kunst große Dienste geleistet hat, verdient gewiß, daß das ihm gestiftete Denkmal noch ferner erhalten werde. Von dem musikalischen Verfasser desselben weiß man nicht viel mehr, als daß er ein Niederländer gewesen seyn soll und Benedictus geheißen habe. In der Sammlung Holländischer Lieder, welche bey Tielman Susato zu Antwerpen herausgekommen sind, befinden sich auch einige von ihm, so wie auch die Nürnbergische Sammlung von Psalmen im dritten Band zwey Motetten: Super flumina Babylonis etc. 5 voc. und Benedictus Dominus etc. 4. voc. von ihm enthält. In den Sammlungen, welche in dem Brittischen Museo aufbewahrt werden, sind nach Burneys Bericht ebenfalls einige Compositionen von ihm enthalten. In einer derselben soll er zweymal Appenzeller genannt seyn, woraus Burney schließt, daß er vielleicht ein gebohrner Schweitzer seyn könne. In meinen Sammlungen alter Compositionen finde ich auch einen Benedictus Ducis, von welchem ebenfalls nichts bekannt ist; vielleicht ist er mit dem Verfasser unsers Trauergesangs einerley. Wäre Benedictus übrigens ein Niederländer gewesen,

sen, so würde, wenn auch nicht beym Lud. Guicciardini, der nur die ihm bekanntesten Niederländischen Tonkünstler nennen wollte, doch in Swerts Athenis Belgicis seiner erwähnt worden seyn. Hier ist sein Trauergesang auf Josquin.

In Josquinum a prato, Musicorum principem, Monodia.

Benedictus.

Mu - sae

Mu - sae Jo -

Mu - sae Jo - vis ter ma - xi - mi

Mu - sae Jo - vis ter ma - xi - mi

Jo - vis ter ma - xi - mi

- vis ter ma - xi - mi

ter

Mu - sae

Mu - sae Jo -

ma - xi - mi

Proles ca - no - ra

Jo - vis ter ma - xi - mi pro - les ca - no-

- vis ter ma - xi - mi pro - les ca - no-

pro - les ca - no - ra

ra

ra

pro-les ca - no - ra plan - gi - te

plan - gi - te

pro - les ca-no. - ra plan - gi - te

pro-les ca - no - ra plan - gi - te

Co-

Co - mas cy - pres - sus

Co - mas cy - pres - sus

mas cy - pres - sus compri - mat

com - pri - mat

Jos-

com - pri - mat

- *Jos - qui - nus* il - le — il - le oc-ci-

qui - nus il - le

Jos - qui - nus il - le — il -

Jos - qui - nus il - le — il -

dit — tem - plo - rum de -

- le oc-ci - dit — tem-plo-rum

- le oc-ci - dit —

- cus et - ve - ftrum de - cus *Jos - qui - nus*

Jos - qui - - nus

de - cus et — ve - ftrum de - - cus. *Jos - qui -*

Jos - qui - nus

il - le il - le oc-ci - dit

il - le il - le oc-ci - dit

- *nus* il - le — il - le oc-ci - dit

il - le —

templo - rum de - cus et ve-ſtrum

Se ve - ra mors

et im - pro - ba quae tem - pla

dul - ci - bus so - nis pri - vas

et au-las prin - ci - pum

Ma-

lum ti - bi quod im - pre - cer

Ma - lum. — ti - bi quod im - pre - cer

Ma - lum etc.

Ma - lum — etc.

ma-lum — etc.

ma-lum — ti-bi quod im - pre - cer

tol - len - ti

tol - len - ti

tol - len - ti bo - nos — par - cen - ti

bo - nos

par - cen - ti

ma - lis? —

ma - lis

tol - len - ti bo - nos — par - cen - ti ma - -

par - cen - ti ma -

lis?

par - cen - ti ma - lis?

lis?

§. 42.

Die bisher genannten Componisten, vorzüglich aber die drey ersten, nämlich **Obrecht**, **Ockerheim** und **Josquin**, waren es hauptsächlich, durch welche die Harmonie überhaupt, insbesondere aber die canonischen Künste schon im funfzehnten Jahrhundert theils bis auf einen gewissen Grad ausgebildet, theils immer mehr verbreitet wurden. Sie waren die Häupter der Niederländischen Schule. Die Franzosen fingen fast zu gleicher Zeit mit ihnen an, sich um diese Ausbildung und Ausbreitung verdient zu machen. Einer der ältesten derselben, welcher gemeiniglich zur Französischen Schule gerechnet wird, war *Pierre de la Rue*, oder, wie ihn die Lateinischen Schriftsteller nennen, *Petrus Platensis*. Sein Vaterland wird verschieden angegeben. Unser **Printz** (histor. Beschr. der edlen Sing- und Kling-Kunst, S. 124.) und aus ihm **Walther** (mus. Lexicon) haben ihn für einen Niederländer gehalten, **Glarean** aber (Dodec. pag. 134.) hält ihn für einen Franzosen. Am wahrscheinlichsten ist die Angabe des **Antonii** in seiner Bibliotheca Hispana, nach welcher **Petrus Platensis** ein Spanier aus Saragossa war. In diesem Werk wird er Petrus de Ruimonte, Caesaraugustanus, musicae artis peritia eximius, apud Belgarum Principes, Albertum et Isabellam tum in sacello Choragus, tum Cubicularius musicus, genannt.

Aus dieser Angabe sieht man zugleich, daß er ein Zeitverwandter **Josquins** gewesen ist, folglich auf alle Weise unter die ersten und ältesten Contrapunktisten gerechnet werden muß.

Er ist auch ein sehr fleißiger Componist gewesen. Einige seiner Compositionen sind schon in die frühesten Sammlungen aufgenommen worden, welche nach Erfindung der Notentypen veranstaltet wurden. Andere sind nachher auch besonders gedruckt worden. **Antonius** giebt in seiner Spanischen Bibliothek von ihm an: El Parnasso Espannol de Madrigales y Vilancicos a quatro, cinco y seis vozes. Antwerpen, 1614. 4. und setzt hinzu: Alia duo Volumina eum publicasse, alterum de Missas, alterum de Motetes y Lamentaciones, lego apud Lanuzam Aragoniae Historicum. Die hier angegebenen Lamentationes werden wohl mit den von **Printz** genannten Harmoniis in Lamentationes Jeremiae, welche der Dichter **Caspar Brusch** im Jahr 1549 herausgegeben hat, einerley seyn.

In Glareans Dodecachord ist von ihm abgedruckt: 1) Christe eleison, ex Missa S. Antonii, 4 vocum. 2) Pleni sunt coeli, ex Missa o Salutaris. 3) Fuga 4 vocum ex unica ad Hypodorium. 4) Fuga 4 vocum ex unica, sed aliter. In der schon angezeigten Nürnbergischen Sammlung von Psalmen findet sich im dritten Band die einzige Motette: Lauda anima mea Dominum etc. welche aus zwey Theilen besteht. Da die ganze Motette zu lang seyn würde, so wird hier nur der erste Theil derselben als eine Probe von der Composition des *Pierre de la Rue* gegeben.

Psal. CXLV. Lauda anima etc. 4 vocum.

Pierre de la Rue.

a - ni - ma me - a Do - mi - num lau -

Lau - da a - ni - ma me - a Do - mi -

Lau - da a - ni - ma mea Do - mi - num

A - ni - ma me a Do - - mi-

- da - bo Do - mi - num in

num lau - da - bo Do - mi-num in vi ta -

lau - da - bo Do - mi - num in vi - ta

num lau - da - bo Do - mi - - num

vi - ta me - - - a psal - lam

- me - - - a psal - lam - De-

me - a psal - lam

in vi - ta me - a

De - o me - - o quam di - u fu - e - ro fu -

o meo — quam di - u — fu - e - - - ro

De - o me - o quam di - u fu - e-

psal - lam De - o me - o fu - - e-

- e - - - - - - - ro

quam-di - u — fu - e - ro fu - e-

ro fue - - - - -

ro fue - ro fu - e -

fu - - - - - -

ro quam - di - u — fu - e -

ro

ro fue - - - - - -

e - ro No - li - te

ro No - li - te con - fi - de - re in

No - li - te con - fi - de-

- - - ro

- con-fi - de - re in . prin-ci . pi - bus in — fi - liis

prin - ci - pi - bus in fi - li - is ho - minum in qui - bus

re in prin-ci - pi - bus in fi - li - is ho - minum

in

ho - mi - num in qui - bus non est —

— non — est sa - lus non est sa -

in qui - bus non est sa - lus —

qui - bus non est sa - lus —

— — ſa - lus in qui - bus

— — - in - — qui-

in qui - bus non

non eſt ſa - lus non eſt ſa - -

lus non — eſt ſa - lus ſa -

bus — — non eſt — — —

eſt ſa - - - - - - -

- - - - - - - - lus

- - lus - Ex - i - bit spi - ri - tus e -

sa - - - lus - ex-

- - - - lus ex - i - bit spi - ri-

et mi - hi non —

- jus et re - ver - te - tur in

i - bit spi - ri - tus e - jus et re - ver - te - tur

tus e - - - jus et re - ver-

con - ver - ten - - - - tur

ter - ram su - am in il - la di - e

in - ter - ram su - am -

te - tur in ter - ram su - - am in il - la di-

e - o -

peri - bunt omnes co - gi - ta - ti - o - nes

co - gi - ta - ti - o - nes e - o-

e pe - ri - bunt om - nes co - gi - ta - ti - o - nes

rum - - e - o - rum

e - o - rum e - o - - -

rum e - o - rum — e - o-

e - o - rum - e - o- - rum

e - o - - - - - rum

rum e - - - - - - o-

rum e - o - rum —

e - o - rum — e - -

Be - a - tus cu - jus De - us Ja - cob

- - rum Be - a - tus cu - jus — De - us

Be - a - tus cu - jus De - us Ja -

- - o - rum

ad - ju - tor e - jus ſpes

Ja - cob ad - ju - tor e - jus ſpes e - jus

- cob ad - ju - tor e - jus ſpes e - jus in

ad - ju - tor e - jus

e - jus in do - mo De - o — ip - si - us

in Do - mi - no De - o ip - - si - us qui

— Do - mi - no De - o ip - si - us qui fe-

in — Do - mi - no qui —

qui fe - cit coe - lum et — — ter - ram

fe - cit coelum et ter - - - ram

cit — — qui fe - cit coe - lum et ter - ram

fe - cit coe - lum et ter - -

ma - re et om - ni - a quae in

— ma - re et om - ni - a quae in e - is ſunt

terram om - ni - a quae — in e - is ſunt

- ram ma - re — et om - ni - a

e - is ſunt. quae in e - - is ſunt

quae — in e -

— — — — quae in e-

quae in e - is quae in e - is ſunt quae

— quae in e - - is sunt.

- - - - is sunt.

is sunt. — — — —

— in e - - is sunt.

§. 43.

Ebenfalls in die älteste Französische Schule gehört **Antonius Brumel**, der ein Zeitverwandter Josquins und so wie er ein Schüler Ockenheims war. Glarean (Dodecach. S. 456.) rechnet ihn unter die vorzüglichsten Componisten seines Zeitalters, setzt aber hinzu, daß er mehr Kunst als Genie besessen habe [137]). Ob dieses Urtheil gegründet sey, mag der Leser aus der Probe beurtheilen, welche von der Composition Brumels gegeben werden soll. In seinem hohen Alter soll er, nach Glareans Bericht, noch ein Kyrie mit Josquin um die Wette componirt haben [138]). In diesem Kyrie soll das Thema in allen Stimmen sowohl auf- als absteigend mit bewundernswürdiger Geschicklichkeit bearbeitet seyn.

Von den Compositionen Brumels scheint nicht viel auf unsere Zeiten gekommen zu seyn. Glarean hat von ihm: 1) ein Agnus Dei, aus der Misse Δεϱγξ. 2) Pleni sunt coeli, aus eben der Misse. 3) Qui venit in nomine Domini etc. für 2 Stimmen. Die genannte Misse unter dem Namen Δεϱγξ soll in der frühesten Sammlung von Missen enthalten seyn, welche nach Erfindung der Figural-Typen herausgekommen sind. Außer dieser nennt Glarean (S. 456.) noch eine Misse de beatissima virgine Maria etc. als eine Composition, die eines so großen Mannes würdig gewesen sey. In der Nürnbergischen Sammlung von Psalmen vom Jahr 1553 findet sich im dritten Band eine einzige Motette von ihm; Laudate Dominum de coelis etc. mit 4 Stimmen, die aber so viel natürlichen Gesang und reine einfache Harmonie enthält, daß ich sie in dieser Rücksicht allen mir bekannten gleichzeitigen Compositionen, selbst denen des Josquins weit vorziehe. Sie hat zwar wenige canonische Nachahmungen als viele andere, aber sie hat ihrer genug, um daraus sehen zu können, daß der Verfasser sie verstand, und mehrere, auch künstlichere hätte anbringen können, wenn er gewollt, oder es höheren Zwecken, nehmlich dem Ausdruck feyerlicher Andacht rc. für zuträglich gehalten

137) Antonius Brumel dignus qui inter eximios Symphonetas numeretur, magis tamen diligentia et arte valuit, quam naturae indulgentia. Loc. cit.

138) — quod multi Symphonetae (inter quos Antonius Brumel in extrema jam senecta, et Jodocus Pratensis, quam Jusquinum vulgo vocant) nostra demum aetate oppido elegantes, nec sine quadam aemulatione, quatuor vocibus instituerunt — — Loc. cit. pag. 152.

hätte. Man kann sich hieraus erklären, woher das Urtheil Glareans entstanden seyn mag, nach welchem, wie oben schon angeführt worden ist, Brumel mehr Fleiß und Kunst, als natürliche Gaben gehabt haben soll. Man hat nehmlich in den Zeiten Glareans noch den verkehrten Begriff von Natur und Kunst, daß man nur die canonischen Künsteleyen für Beweise von vorzüglichem Genie, einen natürlichen, einfachen Gesang aber bloß für Arbeit hielt, die ebenfalls jemand ohne besondere Gaben verrichten könnte. Außerdem, daß Brumel in dieser Motette keinen übertriebenen Gebrauch (welcher nichts besser als ein Mißbrauch ist) von den canonischen Künsten gemacht hat, hat er den Werth derselben auch noch dadurch zu erhöhen gewußt, daß er sich darin an sehr passenden Stellen bloß des gleichen Contrapunkts bedient, und dadurch nicht nur Licht und Schatten, sondern auch einen hohen Grad von Faßlichkeit und Deutlichkeit hineinbringt. In dieser Rücksicht hat meiner Meinung nach Brumel mehr Geschmack und Beurtheilung in dieser Composition gezeigt, als Josquin mit allem Aufwand der verwickeltsten und versteckteften canonischen Künsteleyen, von welchen er fast in allen seinen Compositionen gleichsam überfließt, und hatte damit schon am Ende des funfzehnten Jahrhunderts einen Punkt von Vollkommenheit erreicht, welcher zweyhundert Jahre nach seiner Zeit kaum anfing, ein wenig allgemeiner von den Componisten erreicht zu werden. Wenn demnach Geschmack und gesunde Beurtheilungskraft nach Glareans Meinung (welchen unser Mattheson übrigens nur den gelehrten Pickelhering zu nennen pflegt) einen Mangel an natürlichen Gaben anzeigen soll, so möchte ich wissen, wie man das Verfahren solcher Componisten zu nennen habe, die nicht Zeit, nicht Ort, noch Zweck zu unterscheiden wissen, sondern stets musikalische Wunder zu thun glauben, wenn sie andern recht harte Nüsse (recht versteckte Künste, wozu Wahrsager und Propheten gehören) aufzubeissen geben, so daß sie sie entweder gar nicht aufbeissen können, oder sich doch wenigstens die Zähne daran verderben müssen. Das bisher Gesagte soll nichts gelten, wenn es der Leser nicht in folgender Composition von Brumel bestätigt findet. Sie besteht aus zwey Abtheilungen; ich rücke aber nur die erste ein, weil beyde allzu vielen Platz wegnehmen würden.

Laudate Dominum etc. 4 voc.

Anton Brumel.

Lau - da - te Do - mi - num

Lau - da - te Do - -

Lau - da - te Do - mi - num — de

— de — coe - - - - -

- mi - num — de — — — —

— coe - lis de — coe - lis coe-

Lau - da - te Do - - mi - num

- - - - lis

— coe - - - - lis

- - - lis lau - da - te —

de coe - - lis — lau-

Lau - da-

— e - um in — — — ex - cel - fis

da - te e - um in ex - - cel - fis

te e - um — — in ex - cel-

Lau - da - te e - um — — in — ex - cel - fis

30

fis, lau - da - te e - um om - nes vir - tu - tes e - jus,

lau - da - te e - um om - nes an - ge - li e - jus,

Lau - da - te e - um om - nes an - ge - li ejus, lau - da - te e-

Lau - da - te e - um omnes an - ge - li e - jus, lau - da - te e-

lau - da - te — e - um om - nes vir - tu - tes e - jus lau - ta - te

lau - da - te e - um om - nes etc. lau - da-

om - nes etc.

om - nes etc.

e - um fol et lu - - - - - -

te e - um — fol et lu - - - - -

- - - na

- - - na

lau - da - te e - um ftel - - lae

lau - da - te e - um om - - nes

lau-da - te e-

lau-da - te e - -

- - - et lu - na lau-da-

- stel - lae et - - lu-na

um coe - li coe-lo - - rum et a - quae

um coe - li coe - lo - rum et a - quae

te e - um coe-li coe-lo - rum, et a-quae quae su - per

e - um coe - li coe-lo - rum et a-quae quae su - per

— quae su - per — coe - los sunt lau - dent no - men

— quae su - per coe - los sunt

— coe - los — — sunt lau - dent no-

— coe - los — — sunt — Do-

— Do - mi - ni. Qui - a ip - se di-

funt. Qui - a — ip - se di -

men do - mi - ni. Qui - a ip - se di - xit

- mi - ni. Qui - a ip - se di - xit

xit et fac - ta ſunt ip -

- xit et — fac - ta ſunt

et fac - ta — ſunt.

et — fac - ta ſunt

ſe man - da - vit et cre - a - ta ſunt

ip - ſe man - da - vit

ip - ſe man - da - vit et cre - a - ta ſunt.

ip - ſe man - da-

et cre - a - ta sunt.

Sta - tu - it e - a — in ae-

vit et cre - a - a - ta sunt. Sta - tu - it e - a in

ter - num et in se - cu - lum — — se - cu-

ae - ter - num — et in se - cu - lum — se - - cu-

Prae - cep-tum po - su - it — et non prae - ter-

Prae - cep - tum po - su - it et non prae - ter -

li.

li.

i - bit et non prae - ter - - i - bit

- i - - - - - - - bit

Lau - da - te Do - mi - num de ter - ra dra - co - nes et om-

Lau - da - te etc.

Lau - da - te etc.

Lau - da - te etc. dra - co - nes et om-

nes a - byf - - fi.

I - gnis gran-

I - gnis gran - -

nes a - byf - fi.

I - gnis gran - - do - nix

do — — nix gla - - ci -

nix gla - ci - es spi -

nix gla - ci - es — —

— gla - ci - es, spi - ri - tus pro - cel - la - rum, quae fa - ci-

- es — spi - ri - tus pro - cel - la - rum, quae etc.

- ri - tus pro - cel - la - - rum quae fa - ci-

— spi - ri - tus — pro - cel - la - rum quae fa - ci-

unt ver-bum — — e - - - -

unt ver-bum — e - jus ver - bum e-

unt ver-bum e - - - - - -

jus. Mon-tes et om - nes col-les li - gna fruc - ti - fe - ra

Mon-tes etc.

jus. Mon-tes etc. et

jus. Mon-tes etc. et

Be - ſti - ae et u - ni - ver - ſa pe-co-

Be - ſti - ae — et u - ni - ver - ſa pe-

om - nes ce - dri

om - nes ce - - dri

ra, ſer-pen - tes et vo - lu - cres pen-na - -

co - ra, ſer - pen-tes et — vo - lu - cres — pen-na - -

- - - tae. Re - ges ter - rae et omnes

- - - tae. Re - ges ter - rae et omnes

Re - ges ter - rae et omnes

Re - ges ter - rae et omnes

po-pu-li, prin - ci - pes et om - nes ju - di-

po-pu-li, ju - di - ces ter - - - -

po-pu-li, prin - ci - pes et om - nes

po-pu-li, prin-ci-pes et om - nes

ces — — ter - rae.

- a - - rae.

ju - di - ces ter - rae. Ju - ve - nes et vir-gi-

ju - di - ces terrae. Ju - ve - nes et vir-gi - nes, ſe-nes cum

nes, ſe - nes cum ju - ni - o - ri - bus lau - dent no - men

ju-ni-o-ri-bus cum ju-ni-o-ri-bus lau-dent no-men do-mi-ni,

do-mi-ni, qui - a ex - al-ta - tum — est no-men — so -

qui-a ex-al - ta-tum est — no-men e - jus so - -

Hym - nus om - ni - bus — sanc-

Hym - nus om - ni-bus

- li - us — Hym-nus om - ni - bus sanc - tis

- - us — Hym-nus om - ni - bus sanc-

- tis e - jus fi - li - is — Iſ - ra-

— ſan - ctis e - - - jus e -

e - - jus ſanc - tis — e -

tis e - jus fi - li - is Iſ - - - -

el Fi - li - is Iſ - ra - -

jus fi - li - is Iſ - ra - el, — — —

jus fi - li - is Iſ - ra - el,

ra - - - el, po - pu - lo —

el, po - pu - lo ap - pro - pin - quan - ti —

— po - pu - lo ap - pro - pin-

po - pu - lo ap - pro - pin - quan - ti — —

— ap - pro - pin - quan - ti si-

— si - - - - - bi.

quan - ti — — si - - bi.

— — — — si - bi.

bi si - - - bi

§. 44.

Ein nicht minder alter, und vielleicht noch älterer Componist als die vorhergehenden aus der Französischen Schule ist *Loyset*, welcher schon von Gafor unter die vorzüglichsten Contrapunktisten des funfzehnten Jahrhunderts gerechnet wird. Glarean kennt ihn nicht; wenigstens findet sich nichts von seinen Compositionen im Dodecachord. Ueberhaupt sind die Nachrichten von diesem Contrapunktisten äußerst selten. Man findet bloß in einigen musikalischen Lehrbüchern aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts seinen Namen genannt, und weiter nichts. Unser **Walther** weiß ebenfalls nichts von ihm. Aber in der schon oft genannten Nürnbergischen Sammlung ausgesuchter Compositionen über Psalmen von 1542. finde ich im dritten Band eine Motette von ihm, deren Styl und ganze Bearbeitung ein hohes Alter beweist, die dieses hohen Alters ungeachtet aber so gemäßigt kunstreich, von so edler Simplicität, und von so wahrem Ausdruck frommer und andächtiger Feyerlichkeit ist, daß ich es dem Gafor nicht verdenken kann, den Verfasser derselben unter die vorzüglichsten Componisten seines Zeitalters gerechnet zu haben. Wären mehrere Compositionen von ihm auf unsere Zeiten gekommen, so würden wir vielleicht sehen, daß in jenen Zeiten eben so wie in den neuern, nicht eben immer nur die allervorzüglichsten, die geschmack- und urtheilvollsten Componisten die berühmtesten waren, und daß zu keiner Zeit die höheren Eigenschaften der Kunst, völlige Correctheit und zweckmäßiger Gebrauch aller Kunstmittel so allgemein begriffen werden konnten, um ihre Besitzer allgemein berühmt zu machen. Was allgemein berühmt werden soll, muß allgemein begriffen werden, folglich selbst gemein, oder wenigstens so beschaffen seyn, daß die Unwissenheit darüber erstaunen kann. Die bescheidene Kunst Loysets konnte kein Erstaunen erregen; sie war auch nicht gemein genug für die Menge; folglich konnte sie nur von einigen Kennern, wie Gafor und einige andere Verfasser musikalischer Lehrbücher waren, geschätzt werden, und die Zahl dieser war zu klein, als daß seine Werke durch sie hätten erhalten werden können.

In der Ueberschrift dieser Motette führt *Loyset* den Beynamen *Pieton*. Woher er ihn hat, kann ich nicht angeben. Die Motette besteht aus zwey Theilen, von welchen ich aber nur den ersten gebe, weil er zur Bestätigung des Gesagten schon hinreichend seyn wird.

Beati omnes etc. 4 *vocum.*

Loyset Pieton.

Be - a - ti om - nes — qui — ti - ment Do - mi - num

Be - a - ti om - nes

Qui am - bu - lant in vi -

— qui ti - ment do - mi - - num —

Qui —

qui — am - bu - lant

- is e - jus — qui am - bu-

in vi - is e - jus

— am - bu - lant — in vi - is e - jus —

— in vi - is e - - jus in vi - is e -
lant
in vi - is e - - - jus in vi - is e- -
in — vi - is e -
- - jus —
La - bo - res ma - nu - um — tu - a-
jus — La - bo - res ma - nu - um
- - jus —

Qui - a man - du - ca - bis

- - rum qui - a mandu - ca-bis

— tu - a - rum qui - a man -

Qui - a man - du - ca - - - -

— be - a - tus es

Be - a - tus es, et

- - du - ca - bis, Be - a - tus es, et

bis, man - du - ca - bis, Be - a - tus es,

U - xor tu - a — ſic-ut

be-ne ti - - bi e - rit. - -

be-ne ti - bi e - rit. U - xor tu - a

— et be - ne ti - bi e - rit. U - xor tu - a

vi - tis a - bun - - - - - - -

U - xor tu - a — ſic - ut

— ſic-ut vi - tis — — — — —

— ſic-ut vi - tis a - bun-dans — —

dans in la - te - ri - bus do - mus tu-

vi - tis a - bun - dans in la - te - ri - bus

— — a - bun - dans in

— a - bun - dans — — — — —

ae

do - mus — — — tu - -

la - ta - ri - bus — do - mus

in la - te - ri - bus — — do - mus

fi - li - i tu - i sic - ut
- ae.
tu - ae.
tu - ae. Fi - li - i tui — sic - ut no - vel -
no - vel - lae o - li - va - rum
Sic - ut
Sic - ut no - vel - lae
- lae o - li - va - - - - rum

o - li - va - rum

no - vel - lae oli - va - rum in cir - cu - i - tu men-

o - li - va - rum — — — in cir-

sic - ut no - vel - lae o - li - va - rum

— in cir - cu - i - tu men - sae tu-

sae tu - ae

cu - i - tu men - sae

in — cir - cu - i - tu mensae tu-

- - - ae in — cir - cu - i - tu — men-

in cir - cu - i - tu — — men - ſae

ae in cir-

ſae — — tu - ae. —

men - ſae tu - ae. — — —

— tu - - - ae. —

cu - i - tu — men - ſae tu - ae. —

§. 45.

Der letzte berühmte Contrapunktist aus dieser Zeitperiode und aus der Französischen Schule ist *Jean Mouton*, oder *Mottonus*, wie er von lateinischen Schriftstellern genannt wird. Er soll ein Schüler **Josquins** und Capellmeister des Königs von Frankreich Franz I. gewesen seyn. **Wilh. du Peyrat** in seiner Geschichte der Französischen Capelle erwähnt aber seiner so wenig, als er des **Josquins** erwähnt hatte. Auch **la Borde** (Essai sur la Musique ancienne et moderne) gedenkt seiner mit keinem Worte. Dessen ungeachtet stimmen die meisten Meinungen darin mit einander überein, daß er unter den Regierungen **Ludwigs** XII. und **Franz** I. in Frankreich gelebt habe.

Ob Frankreich auch sein Vaterland gewesen sey, ist ebenfalls nicht ganz gewiß zu bestimmen. **Ludw. Guicciardini** rechnet ihn mit unter die Niederländer; **Glarean** aber nennt ihn einen Franzosen, und sagt noch außerdem in seinem Dodecachord S. 320. daß er ihn einst selbst in Paris am Hofe Franz I. vermittelst eines Dollmetschers gesprochen habe [139]). In dieser Rücksicht würde **Mouton** erst in den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts gehören. Da er aber ein Schüler **Josquins**, und schon am Ende des funfzehnten Jahrhunderts als ein guter Componist berühmt war, auch wahrscheinlich erst in seinen spätern Jahren zur benannten Capellmeisterstelle gekommen ist, so mag er die Reihe der ältesten zur Französischen Schule gehörigen Contrapunktisten hier beschließen.

Von seinen Compositionen sind nicht viel auf unsere Zeiten gekommen, aber doch genug um daraus zu sehen, wie weit seine Kunst ging. **Glarean** ist sehr von ihm eingenommen. Nach ihm soll sich **Mouton** Mühe gegeben haben, sich von anderen Componisten zu unterscheiden, und dennoch eine leicht fließende Melodie hervor zu bringen [140]). Nach **Printz** (histor. Beschr. der edlen Sing- und Klingkunst, S. 118.) soll er zuerst die Diminutiones notarum oder so genannten Passagen eingeführt haben, wovon man aber in seinen Werken nicht mehr und nicht weniger Spuren findet, als in den Werken anderer gleichzeitigen Componisten. **Glarean** sagt ferner von ihm, daß er nicht nur für seinen König, bey welchem er sehr in Gnaden stand, Psalmen und weltliche Gesänge, sondern auch feyerliche Missen componirt habe, die selbst von Leo X. hochgeachtet wurden. **Conrad Gesner** (Partition. univers. lib. 7. tit. 7. pag. 85.) gedenkt dreystimmiger Motetten, welche von ihm gedruckt seyn sollen. Beym **Glarean** sind von ihm befindlich: 1) Domine salvum fac regem, 4 vocum. 2) Miseremini mei, 4 vocum. 3) Nesciens mater etc. 8 vocum. 4) Per illud Ave prolatum, 2 vocum. 5) Salve mater Salvatoris, 4 vocum. In der Sammlung von Motetten, welche im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts unter dem Tittel: *Motetti della Corona* [141]) herausgekommen sind, müssen ebenfalls verschiedene Compositionen von **Mouton** enthalten seyn. **Burney**, welcher diese Sammlung im Brittischen Museo gesehen hat, giebt ihrer drey an, nehmlich 1) eine Motette, Non nobis Domine, die im Jahre 1509 auf die Geburt der zweyten Tochter Ludwigs XII. componirt worden. 2) Eine Motette auf den Tod der Königin Anna von Bretagne im Jahr

139) — Joa. Mouton — qui cum ego quondam Luteciae in Parisiis collocutus, sed per interpretem, in aula Francisci Francorum Regis ejus nominis primi. Loc. cit.

140) Joannes Mouton, Gallus, quem nos vidimus, raritatem quandam habuit studio ac industria quaesitam, ut ab aliis differret, alioqui facile fluentem filo cantum edebat. Loc. cit. pag. 464.

141) Sie wurden so genannt, weil auf dem Titelblatt dieser Sammlung eine Krone als Vignette befindlich war.

1514. und 3) die Motette: Quam pulchra es amica mea aus Salomons hohem Lied. Endlich findet sich noch in der Nürnbergischen Sammlung von Psalmen im dritten Band eine Motette über Confitemini Domino von 4 Stimmen.

Sowohl die beym Glarean abgedruckten Compositionen, als die bey Burney befindliche Motette aus Salomons hohem Liede, so wie auch die Motette aus der Nürnbergischen Sammlung zeigen alle, daß Mouton bey weitem keiner der ersten Componisten seines Zeitalters war. Der fließende Gesang, von welchem Glarean redet, ist nirgends zu finden. Im Gegentheil finde ich einige Schwerfälligkeit und Ungewandtheit in der Behandlungen der Stimmen, einige Armseligkeit in der Modulation, und überhaupt weit mehr von den jenem Zeitalter gewöhnlichen Wendungen, als man nach Glareans Aeußerung vermuthen sollte. Um dieß mit Beyspielen zu belegen, gebe ich zwey verschiedene Compositionen, die ich unter den Uebrigen, welche ich gesehen habe, noch für die besten halte. Die erste ist ein Duo aus dem Glarean, bey welchem es S. 347. steht.

Mixolydii exemplum.

J. Mouton.

Per il- lud a - ve pro- la - tum — — —

Per il- lud etc.

— et tu - um re - fpon - fum — da - tum ex te

— verbum in - car- na - tum quo fal -

van-tur om - ni - a quo sal - van-tur om -

- - - - - - - - nia

om - - - - - ni - a.

Die Armuth der Modulation ergiebt sich sogleich daraus, daß dieser kurze Satz sechs förmliche Schlüsse ins G dur hat, und in der Mitte nur einen einzigen ins D moll nach unserer Art zu reden. Das Laufwerk, welches besonders gegen das Ende vorkommt, mag vielleicht zu der Meinung Anlaß gegeben haben, daß Mouton zuerst die so genannten Diminutiones notarum eingeführt habe. Der Leser wird aber aus den vorher gegebenen Proben von anderen und ältern Componisten gesehen haben, daß dieß Laufwerk schon lange vor Mouton eingeführt war. Uebrigens ist dieses Duo, die Armuth der Modulation abgerechnet, in Ansehung der Harmonie ganz rein.

In der folgenden Motette, welche ich aus der Nürnbergischen Sammlung nehme, herrscht eine edle Einfalt des Styls, aber in der Modulation wiederum erstaunlich viel Einerleyheit. Zu dieser Einerleyheit sind freylich die frühern Componisten durch die unvollkommene Beschaffenheit der alten Tonarten, von welchen sie sich nicht leicht entfernen durften, ohne von den Anhängern derselben grosser Versehen beschuldigt zu werden, meistens gezwungen worden. Allein es gab doch Köpfe, welcher solcher Fesseln ungeachtet, bloß im innern Kreise der diatonischen Tonleitern eine mannigfaltigere Modulation zu finden wußten, als man sie bey Mouton findet; es kam folglich doch vom Geist des Componisten her, wenn die Composition in dieser Rücksicht arm oder reich war. Die Motette, von welcher hier die Rede ist, besteht aus zwey Abtheilungen, deren erste aber schon hinreichen wird, dem Leser einen Begriff vom musikalischen Geiste Moutons zu geben.

Confitemini Domino etc. 4 voc.

Joh. Mouton.

Con - fi - te - mi - ni Do -

Quo - ni - am bo - nus

Con - fi - te - mi - ni Do - mi - no quo-

- mi - no quoni - am bo - nus quo - ni - am in se - cu - lum

— quo - ni - am in se - cu - lum mi - se - ri - cor - di -

ni - am bo - nus

Quoni - am bo - nus —

— mi - se - ri - cor - di - a — e - - - jus

a — — — — — — —

Quo -

Quo - ni - am in - se - cu - lum

mi - se - ri-

e - jus

- ni - am in se - culum mi - se - ri - cor - di - a — —

mi - se - ri - cor - di - a — — — — —

cor-di-a mi-se-ri-cor-di-a e-
mi-se-ri-cor-di-a mi-se-ri-cor-di-a
e-jus mi-se-ri-cor-di-a
e
jus. De tri-bu-la-ti-o-ne in-vo-ca-vi Do-
e-jus de tri-bu-la-ti-o-ne in-vo-ca-
jus
jus

à à à mi - num

vi — — Do - mi - num

de tri - bu - la - ti - o - ne — in - vo - ca-

De tri - bu - la - ti - o - ne

in - vo - ca - vi Do - mi -

in - vo - ca - vi — Do - mi - num

vi Do - mi - num — — in - vo - ca - vi Do-

— in - vo - ca - vi — Do - mi - num in - vo - ca - vi

- - - - num — et
in-vo-ca - vi Do-mi-num — — —
mi-num — — — — et ex-au-
Do - mi - num et ex-au - di-vit
— ex-au-di - vit — — me. Do - mi-
et ex-au-di-vit — me Do-mi - nus
di - vit — me — — Do - mi-
- - - - - me —

nus mi - hi ad - ju - - - tor,

Do - mi-nus mi-hi

nus mi-hi ad - ju - tor — — .

Do - mi-nus mi-

non ti - me - bo quid fa - ci - at — mi.hi ho -

— ad-ju - tor non ti - me-bo quid fa - ci - at

ad - ju - tor — —

hi ad-ju - - tor

- mo non ti - me - bo quid fa - ci - at

— mi - hi ho - mo mi - hi ho-

non ti - me - bo quid fa - ci - at non ti - me-

non ti - me - bo

mo non ti - me-

bo quid fa - ci - at mi - hi ho - mo non

non ti - me - bo quid fa - ci - at mi - hi ho-

non ti-me-bo quid fa - ci - at mi-hi ho -

bo quid fa-ci - at non ti-me-bo

ti-me-bo quid fa - ci-at — mi-hi ho - t

mo non ti-me-bo quid fa - - ci-at

mo mi - hi ho - - mo.

quid fa-ci-at mi - hi — ho - mo.

mo — — mi-hi ho - - mo.

mi-hi — — ho - mo.

§. 46.

Die übrigen Contrapunctisten dieser Zeitperiode, sowohl aus der Niederländischen als Französischen Schule, werden hier übergangen, weil die nähere Kenntniß ihrer zum Theil auf unsere Zeiten gekommenen Werke doch kein neues oder helleres Licht über die Beschaffenheit der Harmonie nach ihrem damaligen Umfang verbreitet. Die bisher angeführten aus beyden Schulen scheinen die eigentlichen Tongeber gewesen zu seyn, und die übrigen waren wohl selten mehr als Nachahmer derselben. Die Manier der Tongeber gefiel der ganzen Welt; was konnten nun die übrigen anders thun, als in eben der Manier zu componiren, wie jene gethan hatten? Es war hierin in den frühesten Jahrhunderten des Contrapuncts schon eben so beschaffen, wie es noch in unsern Zeiten beschaffen ist. Ein Lieblings-Componist wird mit seiner Manier so zur Mode, daß das ganze Publicum nichts andres hören will, als seine eigenen Compositionen, oder wenigstens solche, die ihnen im Ton und Styl ähnlich sind. Kennt man nun die Werke eines solchen musikalischen Tongebers, so kennt man gewisser Maßen auch zugleich die Werke seiner meisten Zeitverwandten, es sey denn, daß Einer oder der Andere eigensinnig genug wäre, seinen Geschmack nicht durch das Publicum leiten zu lassen, sondern ihn lediglich nach innern Grundsätzen der Kunst zu bilden. Auch solcher Männer hat es zu allen Zeiten gegeben, und giebt ihrer noch; allein, da sie die Aufmerksamkeit des Publicums nicht so sehr auf sich ziehen, als jene, welche so singen, wie es jeder gerne hören mag, so sind auch ihre Werke seltener auf die Nachwelt gebracht worden. **Brumel** und **Loyset** aus der Französischen Schule scheinen mir solche gewesen zu seyn. Es ist daher nur noch sehr wenig von ihren Compositionen vorhanden.

Italien scheint um diese Zeit an der Ausbildung und Verbreitung des Contrapuncts wenig Antheil genommen zu haben. Es wurde zu sehr durch Kriege beunruhigt. Man sollte sonst denken, die päpstliche Kapelle, welche stets auf einen glänzenden Fuß unterhalten wurde, müßte den Italiänern vielen Anlaß gegeben haben, mit anderen Nationen hierin wenigstens zu wetteifern. Dieß scheint indessen nicht geschehen zu seyn, denn genau genommen fingen die Italiäner erst im sechzehnten Jahrhundert an, sich dieser Kunst recht anzunehmen, da sie vorher durch das Beyspiel der Ausländer, besonders der Niederländer, die fast an allen Höfen Italiens zerstreut waren, nicht dazu vermocht werden konnten. In Neapel scheint **Tinctor** eine Hauptperson in den musikalischen Wissenschaften gewesen zu seyn, der aber, wie wir wissen, ein Niederländer war. Die übrigen daselbst lebenden Personen, welche sich mit Musik beschäftigen, und von **Franchinus Gafor** angeführt werden (s. §. 21), haben nichts von ihren Werken hinterlassen, oder sind überhaupt, so wie **Gafor** und **Tinctor**, keine praktischen Musiker gewesen. Zu Florenz und Venedig muß indessen schon sehr frühe im funfzehnten Jahrhundert wenigstens die Orgelkunst sehr geblüht haben; denn an dem ersten Orte lebte der sehr berühmte Organist *Antonio Sguarcialupo* schon ums Jahr 1430 in so großem Ansehen, daß sehr viele Fremde dahin kamen, um ihn zu hören, und daß der Magistrat daselbst sein Bildniß in Marmor hauen, und am Eingang der Domkirche, an welcher er vermuthlich Organist gewesen ist, mit einer sehr ehrenvollen Inschrift aufstellen ließ. Am zweyten Orte, nehmlich zu Venedig, wurde gegen Ende des funfzehnten Jahrhunderts (1480) von unserm Landsmann **Bernhard** das Pedal zur Orgel erfunden. Da nun die Orgel ein harmoniereiches Instrument ist, so läßt sich aus diesen Umständen schließen, daß auch in Italien die Harmonie allerdings frühe genug ausgebildet worden seyn müsse, daß aber nur durch andere Umstände eine allgemeine Verbreitung derselben verhindert worden ist. Uebrigens finden sich keine Spuren, daß irgendwo in Italien merkwürdige Contrapunctisten in dieser frühen Periode gelebt haben, selbst zu Rom nicht, wo, wie man glauben sollte, die Pracht des katholischen Gottesdienstes das musikalische Genie der Eingebornen am ersten hätte rege machen können.

Adami von Bolsena weiß keinen ältern Contrapunctisten zu nennen, als den Josquin, der aber nach aller Wahrscheinlichkeit kein geborner Italiäner war.

Nicht so scheint es mit den Deutschen gegangen zu seyn, ob man gleich gemeiniglich glaubt, daß sie den Niederländern und Franzosen ebenfalls nur nachgefolgt sind. Der damalige blühende Handelszustand einiger Deutschen Städte, worunter vorzüglich Nürnberg und Augsburg gehört, hat vermuthlich einen sehr frühen Handelsverkehr mit Niederländischen Handelsstädten veranlaßt, und dadurch zugleich die Deutschen auf die neue in den Niederlanden blühende Kunst aufmerksam gemacht. Aus diesen Umständen läßt es sich erklären, warum überhaupt die Musik am frühesten im südlichen Deutschland geblüht hat, und daß vorzüglich in Franken und Schwaben die ersten Anstalten zu Einführung der Figuralmusik in Kirchen, Schulen und Höfen der Fürsten, so wie zur Errichtung vollständigerer Orgelwerke gemacht worden sind.

Der Deutsche hat also wenigstens gleichzeitig mit anderen Nationen zur Ausbildung der neuen Kunst beygetragen, und hat sogar Ursache, auf die Ehre, den ersten Grund dazu gelegt zu haben, Ansprüche zu machen. Denn Franco, der erste Erfinder, oder wenigstens der erste Lehrer des musikalischen Zeitmaßes und der reinen Fortschreitung der Consonanzen, war aus Cölln, folglich ein Deutscher. Wir wollen indessen den Patriotismus nicht so weit treiben, um mit Ernst Anspruch auf die Ehre dieser Erfindung zu machen. Erfindungen sind gemeiniglich durch Zufälle gemacht worden, und erfordern oft weder Kunst noch Wissenschaft. Aber die zweckmäßige Anwendung, die weitere Entwickelung einer Erfindung ist das Werk des Verstandes und der Beurtheilungskraft. Der Erfinder der Holzschnitte zu Kartenblättern hat allerdings den Grund zur Erfindung der Buchdruckerkunst gelegt und die erste Veranlassung dazu gegeben; aber wer hat sich verdienter um die Menschheit gemacht, er, oder derjenige, welcher nachher diese Erfindung erweiterte, verbesserte, und zu einem für ganz Europa wichtig und nützlich gewordenen Gebrauch anwendete? Eben so ist es mit andern Erfindungen in Künsten und Wissenschaften beschaffen.

In Rücksicht auf Musik braucht daher der Deutsche eben so wenig als in andern Fächern menschlicher Kenntnisse und Künste ungehalten zu seyn, wenn ihm von andern Nationen so oft mit Unrecht Erfindungsgeist abgesprochen, und höchstens saurer Fleiß zugestanden worden ist. Die Sonne hat von jeher seinen Geist nicht minder erwärmt, als den Geist anderer Nationen, und die Vorsehung hat ihm noch außerdem etwas gegeben, welches ihn zu einer gründlichen Behandlung alles dessen leitet, was er vornimmt. Alle Fächer unserer Wissenschaften und Künste zeugen hiervon, und das Fach der Musik nicht am wenigsten. In unsern jetzigen Zeiten wird dieser Vorzug nicht mehr verkannt; daß die Deutsche Nation aber auch schon in den frühern Jahrhunderten sich solcher Vorzüge rühmen konnte, wird gewöhnlich nicht geglaubt, obgleich überall die deutlichsten Spuren davon vorhanden sind.

Auch in der Musik sind sie vorhanden, und wir haben schon im funfzehnten Jahrhundert Contrapunktisten gehabt, die nicht nur an Kunst der Verwebung der Stimmen, das heißt in den damals allgemein herrschenden canonischen Künsten, sich mit jedem Ausländer messen konnten, sondern zum Theil sogar an natürlichem und fließendem Gesang die berühmtesten derselben vielleicht noch übertrafen.

Einer der ältesten Deutschen Contrapunctisten ist Johann Bonadies, Gafors musikalischer Lehrer gewesen. Von seinen Lebensumständen ist nichts weiter bekannt, als daß er ein Carmeliter-Mönch in einem Italiänischen Kloster war, und Godendach geheißen habe, welchen Namen hernach

sein Schüler Gafor ins lateinische *Bonadies* verwandelt hat [142]). Da Gafor 1451 geboren ist, so wird sein Lehrer weit in den Anfang des funfzehnten Jahrhunderts zurück gehören müssen. Von seinen Compositionen ist nichts weiter auf unsere Zeiten gekommen, als ein kleines Kyrie Eleison, welches der P. Martini zu Bologna aufbehalten hat. Es gehört ins Jahr 1473. und ist aus einem zu Ferrara befindlichen pergamentnen Codex abgeschrieben worden. Martini hat es nachher in seiner Storia della Musica T. I. pag. 188. in den ursprünglichen alten Notenzeichen abdrucken lassen. Wir geben es hier in neuern Notenzeichen, da die alten Ligaturen zu beschwerlich zu drucken sind, sie auch nicht von jederman gelesen werden können.

Kyrie ꝛc.

Johann Godendach.

Ky - ri - e e - lei - son Ky - - ri - e

Ky - ri - e e - - - lei - son Ky - ri - e

e - - - - lei - son.

e - - - - lei - son.

Ein eben so alter, aber ungleich berühmter Deutscher Contrapunktist war Heinrich Isaac. Daß er ein Deutscher war, beweist nicht nur sein Namen, sondern es bezeugt es auch Glarean, von welchem er (Dodecach. S. 460.) *Henricus Isaac Germanus* genannt und seiner besondern Kunst und Geschicklichkeit wegen sehr gerühmt wird, und endlich wird es am meisten dadurch bezeugt, daß er eine Menge weltlicher Deutscher Lieder componirt hat, deren noch viele vorhanden sind.

Wo er aber eigentlich gelebt habe, ist nicht bekannt. Er muß sich aber viel und lange in Italien aufgehalten haben, weil Angelus Politianus seiner in seinen Schriften Erwähnung thut, ihn aber *Arrighum* nennt, welches Glarean für eine Verstümmelung hält [143]). Bey andern Italiänischen

142) Fratre Joanne *Godendach* carmelita magistro primum usus. Ex scriptis Pautaleonis Meleguli Laudensis.

143) Hic Isaac etiam Italis notus fuit. Dodecach. p. 460. — Meminit ejus viri Angelus Politianus alicubi, sed corrupto nomine. Arrighum enim inepte vocat pro Henrico. Ibid. pag. 149.

Schriftstellern wird er überhaupt *Arrigo Tedesco* genannt. Aus der Erwähnung des Politian, welcher zwischen 1454 und 1494 lebte, läßt sich schließen, daß Heinrich Isaac vollkommen ins funfzehnte Jahrhundert gerechnet werden könne, und daß er mit Josquin, Tinctor 2c. zu gleicher Zeit gelebt haben müsse.

Von seinen Compositionen hat uns Glarean in seinem Dodecachord vier Stücke aufbehalten, nach dessen Urtheil viel Genie und Kunst daran zu erkennen seyn soll. Insbesondere rühmt er von ihm, daß er die Kirchengesänge von Kraft und Ausdruck durch seine Harmonien so verschönert habe, daß sie allen Compositionen von anderer Art vorgezogen zu werden verdienten. Er soll sehr gern über eine anhaltende lange Note die übrigen Stimmen in Bewegung gesetzt haben, so daß es gewesen sey, als wenn die Wellen um einen Felsen spielen [144]). Von dieser Art scheint aber nichts mehr von Isaacs Compositionen vorhanden zu seyn, und was von Glarean aufbehalten ist, kann zwar gleichzeitigen Werken nicht nachgesetzt, aber auch nicht besonders vorgezogen werden. Folgende Probe wird hinreichen, dem Leser einen Begriff vom Kirchenstyl Isaacs zu geben.

144) Henricus Isaac Germanus, qui et erudite et copiose innumera composuisse dicitur. Hic maxime ecclesiasticum cantum videlicet in quo viderat majestatem ac naturalem vim non paulo superantem nostrae aetatis inventa θέματα. — Id etiam voluptati duxit copiam ostendere maxime phtongis in una quapiam voce immobilibus, caeteris autem vocibus cursitantibus ac undique circumstrepentibus, velut undae vento agitatae in mari circa scopulum ludere solent. Dodecach. pag. 460.

Loquebar de testimoniis tuis. 4 vocum.

Heinrich Isaak.

Loque - bar

De te - sti - mo - ni - is

De te - sti - mo - ni - is — — tu -

De te - sti -

— tu - - is in

- is tu - is in con-

mo - ni - is — — — tu - - is

De te - ſti-mo - niis — — tu - is

conſpec - tu Re - - -

ſpec - tu re - - - - -

in conſpec - tu — —

in conſpec - tu re - - - - -

- - gum et — non con - fun -

gum et — non con - fun - - de -

re - - - gum — et — non

gum et non confun - - - de - -

- de - - bar et

bar et me - di - ta - - - - bar

con - fun - de - bar et me - di - ta-

- bar et me - di - ta-

me - di - ta - bar - in man -

in män - da - tis in man -

bar - in man - da - tis

- bar - in - man da - tis - tu -

da - tis - - - - tu -

- - - - da - tis tu -

tu - - - - - -

- - is tu - -

is quae di - le -

is quae di le - - - -

is - quae di - le - xi

is quae di - - le - xi ni -

- xi ni - - mis.

xi ni - - mis.

ni - mis — — —

- - - - mis.

In der weltlichen Composition hingegen scheint Isaac andern gleichzeitigen Componisten nicht bloß gleichgeschätzt, sondern weit vorgezogen werden zu müssen. Hierin hat er eine Klarheit des Gesangs, einen so schön und richtig markirten Rhythmus, und eine so vollkommen reine und zwanglose Harmonie, daß man glaubt, Werke im gebildetern Styl des achtzehnten Jahrhunders zu hören. In dieser Rücksicht hat Isaac einen Riesensprung über den Geist seines Zeitalters hinaus gemacht. Zum Beleg dieser Behauptung gebe ich eine Probe aus einer Sammlung weltlicher Lieder, welche zu Nürnberg im Jahre 1544 von Johann Ott in verschiedenen Theilen herausgegeben worden, und worin eine beträchtliche Anzahl von Heinrich Isaac befindlich ist. Die Sammlung führt den Titel: **Hundert und fünfftzehen guter newer Liedlein, mit vier, fünff, sechs Stimmen, vor nie im truck außgangen, Deutsch, Frantzösisch, Welsch und Lateinisch, lustig zu singen, vnd auff die Instrument dienstlich, von den berhümbtesten dieser Kunst gemacht.** Von Isaac allein sind zehn Stücke darin enthalten; die übrigen sind von Oswalt Reyter, Ludwig Sensel, einem Schüler Isaacs, Thomas Stoltzer, Joh. Müller, Matthias Eckel, Stephan Mahu, Wilhelm Braytengraßer, Arnold von Bruck, Lupus Hellinck, Panninger, Sixtus Dieterich und Johann Wannenmacher, lauter alten Deutschen Componisten. Die von Isaac sind bloß vierstimmig, aber alle von fließendem Gesang. Die Texte hingegen sind erbärmlich, und völlig den Texten unserer gewöhnlichen Handwerkspurschen-Lieder gleich, auch eben so mit mancherley Zweydeutigkeiten untermischt. Dieß war indessen der Witz des funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts. Er mußte handgreiflich seyn, wenn er gefallen sollte. Folgende vierstimmige Composition von Isaac aus dieser Sammlung hat noch den erträglichsten Text; es kommt hier aber mehr auf die Beschaffenheit der Composition als des Textes an.

Heinrich Isaac.

Töch - ter - lein
Töch - ter lein, das wolt nit len - ger ein Meid - lein
das wolt nit
das wolt nit len - ger ein Meid - lein
das wolt nit len - ger ein Meid - lein
sein, du — schö - ne mein Ma - rusch - ka — —
len - ger ein - Meid - - lein sein, du schö - ne
sein, meid - lein sein, du schö - ne mein Ma-

sein, du schö = ne

du schö = ne

mein Ma = rusch = = = = = =

rusch = ka in dem = = lend laß ich dich nit.

mein Ma = rusch = = = ka in dem el = lend laß

mein Ma = rusch = = ka

du schö = ne mein Ma=

ich dich — nit — el = lend laß ich dich nit.

in dem el = lend laß — ich dich nit.

= ka, — in dem el = lend laß —

rusch = ka, mein Ma = rusch = ka, in dem

— Es het ein Baur ein

Es het ein Baur ein Töch =

— ich — dich nit. Es het ein Baur ein

el = lend laß ich dich nit.

Töch - ter - lein — — — das

- - ter - lein — das wolt nit len - ger ein

Töch - ter - lein das wolt nit — len - ger ein. Meid-

Es het ein Baur ein Töch - ter - lein,

wolt nit len - ger ein Meid - lein sein —

Meid - - - - - lein sein,

lein sein, ein Meid - lein sein, du schö-

das wolt nit len - ger ein Meid - lein sein, - du

du schö = ne mein Ma = rusch = ka, in dem el=

du schö = ne — — — —

ne mein Ma = rusch = ka.

schö = ne mein Ma = rusch = ka, in dem el = lend laß ich dich

lend — laß — ich — — — dich nit,

mein Ma = rusch = = = ka im

Es het ein Baur ein

nit.

du schö = ne mein Ma = rusch = ka — —
El = lend laß ich — dich — nit. Es
Töch = ter = lein das wolt nit len = ger ein
— — — in — dem el = lend laß ich dich
het ein Baur ein Töch = = ter = lein
meid = lein sein, du schö = ne mein Ma = rusch = ka
du schö = ne mein Ma = rusch = ka

nit.

es het ein Baur ein Töch = ter = lein,

in dem el = lend laß ich dich nit.

in dem El = lend laß ich dich nit.

Es het ein Baur ein Töch = ter = lein das

Es het ein Baur ein Töch = ter = lein das

Es het ein Baur ein Töch = ter = lein das

es het ein Baur ein Töch = ter = lein das

wolt nit len = ger ein meid = lein sein, du schö = ne Ma=

wolt nit len = ger ein meid = lein sein, du schö = ne Ma=

wolt nit len = ger ein meid = lein sein,

wolt nit len = ger ein Meid = lein sein,

rusch = = ka in dem El = lend

rusch = = ka im El = lend

du schö = ne mein Ma = rusch = ka in dem El = lend

du schö = ne mein Ma = rusch = ka in dem El = lend

laß ich dich nit.

laß — — ich dich nit.

laß — — ich dich nit.

laß — — ich dich nit.

§. 48.

Herrman Finck rechnet außer einigen andern, besonders den Thomas Stolzer und den Stephan Mahu unter die vorzüglichsten Deutschen Componisten des funfzehnten Jahrhunderts. Von beyden ist in Rücksicht ihrer Lebensumstände nicht die mindeste Nachricht aufzutreiben, auch weiß man nicht, wo sie eigentlich gelebt haben. Stolzer muß viel componirt haben, denn sowohl in der Nürnbergischen Sammlung von Motetten, als in der Sammlung Deutscher Liedlein finden sich viele Stücke von ihm. Seine Notation ist nach der ältesten Art noch sehr verwickelt und beschwerlich zu lesen. Dennoch habe ich sowohl von seinen geistlichen als weltlichen Compositionen einige in Partitur gesetzt, aber nicht gefunden, daß er sich vor seinen Zeitverwandten vom gewöhnlichen Schlage auszeichne. Die Verwebung seiner Stimmen ist schwerfällig und hat im Ganzen den Schein, als wenn er ihrer nicht mächtig genug gewesen wäre. Doch finden sich auch gerathene Stellen hin und wieder, und bisweilen sogar etwas ausgezeichnetes. Ich halte es nicht der Mühe werth, eine Probe davon hier einzurücken, da der Raum besser angewendet werden kann.

Stephan Mahu hingegen war ein ganz anderer Mann, und verdient seines natürlichen Gesangs wegen dem Isaac an die Seite gesetzt zu werden. Von geistlichen Compositionen kenne ich gar nichts von ihm, außer einigen Deutschen Gesängen, die sich in die Nürnbergische Sammlung Deutscher Liedlein gleichsam verloren haben müssen. In eben dieser Sammlung sind auch einige weltliche Stücke von ihm befindlich, von welchen ich nicht umhin kann, dem Leser ein fünfstimmiges mitzutheilen. Die erste Merkwürdigkeit in dieser Composition ist die große Deutlichkeit des Gesangs, welchen die Tenorstimme gleichsam als einen Cantum firmum führt, neben welchem die übrigen Stim-

men zwar nicht ganz so einfach, aber doch ebenfalls sehr sangbar, jede nach ihrer Art einhergehen. Sodann ist zweytens merkwürdig, daß bey aller Sangbarkeit und dem leichten Gang der einzelnen Stimmen, die Harmonie nicht nur völlig rein bleibt, sondern zugleich sehr reich und mannigfaltig im innern Kreise der angenommenen Tonart modulirt. Drittens sind die vorhergehenden Vorzüge noch mit nicht weniger natürlichen, nicht verkünstelten Nachahmungen unter den verschiedenen Stimmen vereinigt, und endlich viertens herrscht im ganzen Stücke ein Leben und Weben, daß, wenn es nur einiger Maßen in seinem eigenthümlichen Ton und Geist vorgetragen würde, es noch in unsern Zeiten Kennern und Liebhabern allgemein gefallen müßte. Zu einer Composition von solchen Eigenschaften gehört schon eine Meisterhand, und Mahu muß nicht nur ein Mann von äußerst lebhaftem musikalischen Geiste, sondern auch ein vorzüglich geübter Meister in der Kunst gewesen seyn. Ich bin völlig der Meinung, daß dieses kleine Stück der eben erwähnten Eigenschaften wegen keiner Composition des funfzehnten Jahrhunderts, wenn sie auch tausendmal mehr canonischen Künste enthalten sollte, nachstehe, vielmehr den meisten vorgezogen zu werden verdiene, und als Product unsers Vaterlandes betrachtet, kann sie vorzüglich zum Beweise dienen, daß auch unsere ältesten Vorfahren schon etwas mehr als bloßen Fleiß hatten, auch daß sie unter den übrigen europäischen Nationen nie die letzten waren, welche etwas gut zu machen wußten. Hier ist das Stück:

Es wolt ein alt Man auf die Bulschaft gan rc.

Stephan Mahu.

Es wolt ein alt

Es wolt ein alt Man - auf die Bul -

Es wolt ein alt Man auf

Man auf die Bul - schaft — — —

- - schaft gan auf die Bul - schaft gan

Es wolt ein alt Man auf die Bul-schaft

— die Bul - schaft gan, es wolt ꝛc.

gan da legt er sei - - ne, da

gan,

es

Es wolt ein alt man auf — die Bul

legt er sei - ne be - ste — klei - der
da legt er seine
wolt ein alt man auf die Bulschaft gan da
da legt er sei - ne beste klei - der an,
schaft gan da legt — — er sei - ne
an, sei - ne be - ste klei - der an, es
be - ste
legt er sei - ne be - ste klei - der an,
da ꝛc.
be - - - - - ste klei - der an.

wolt ein alt man auf die Bulschaft gan, es

— klei = der an, es — wolt ein alt man

es wolt ein alt man auf die Bul = schaft

es wolt, es wolt ein alt man

wolt ein alt man auf die Bul = schaft gan, da

auf die Bul = schaft gan — — da legt — — er

gan,

auf die Bulschaft gan da legt

legt er sei = ne be = ste klei = der an, da

sei = ne be = ste — klei = der an,

es wolt ein alt man

da legt — — er sei = ne be=

er sei = ne be = ste, be = ste klei = der an, da

legt er 2c.

auf die Bul = schaft gan, da legt er sei = ne

— ste klei = der an, sei = ne be = ste klei = der

legt er sei = = = = ne be =

der an.

sei = ne be = ste klei = der an.

be = ste klei = der an.

an, da legt er sei = ne be = ste klei = der an.

= ste klei = der an, sei = ne be = ste klei = der an,

Es ist wohl kein Zweifel, daß auch in England mit dem Johann Dunstable, welcher um 1450 lebte, nicht alle Contrapunktisten ausgestorben seyn werden. In diesem Lande ist von den frühesten Zeiten an, wie wir in den beyden vorhergehenden Kapiteln gesehen haben, die Musik mit Eifer und wahrscheinlich nicht ohne Erfolg getrieben worden. Die Könige dieses Landes sind fast meistens große Musikfreunde gewesen, so wie es überhaupt der ganzen Nation nie an großer Neigung zu dieser Kunst gefehlt hat. Dieses beweisen theils die frühen öffentlichen Lehranstalten dafür, die kein anderes Europäisches Volk so frühe gehabt hat, theils auch die alten musikalischen Schriftsteller aus diesem Lande, die den musikalischen Schriftstellern anderer Länder ebenfalls nicht nachstehen. **Erasmus** soll daher gesagt haben, daß England an geschickten Tonkünstlern und an schönen Frauenzimmern mit allen Ländern um den Vorzug streiten könne. Indessen scheinen die Engländer dennoch, gerade in der Zeitperiode, von welcher hier die Rede ist, in Rücksicht auf die Ausbildung des Contrapunkts oder der damals so genannten neuen Kunst, hinter andern Europäischen Völkern etwas zurückgeblieben zu seyn. Johann Tinctor, der ihnen übrigens die Ehre zuschreibt, die neue Kunst erfunden zu haben, macht ihnen dessen ungeachtet den Vorwurf, daß sie nach einem so guten Anfang nicht weiter gegangen, sondern stets beym alten geblieben sind. „Una semper et eadem compositione utuntur, quod miserrimi signum est ingenii“ sagt er von ihnen. (S. §. 32).

Diese Umstände haben sich indessen bald nach **Tinctors** Zeiten geändert, denn vom Anfange des sechzehnten Jahrhunderts an ist England an Contrapunktisten einige Jahrhunderte hindurch rei-

cher gewesen, als es in den neuesten Zeiten ist [145]). Sowohl Hawkins als Burney geben verschiedene Proben von den ältesten Englischen Contrapunktisten, die aber meistens erst in die erste Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts gerechnet werden können. Die Namen dieser Contrapunktisten sind: William Stewark, Sheringham, Edmund Turges, Tutor oder Tudor, Gilbert Banester, Browne, Richard Davy, William Cornyshe der jüngere, Thomas Phelyppes und Robert Fayrfax. Die Werke dieser Componisten sind aber nie gedruckt, sondern bloß handschriftlich aufbehalten worden. Der zuletzt genannte Robert Fayrfax, welcher unter den Regierungen Heinrichs VII. und VIII. lebte, und ein Englischer Doctor der Musik war, soll sie gesammelt haben. Es sind aber lauter weltliche Compositionen, die ich so wenig in Rücksicht auf Melodie und Rhythmus, als auf Harmonie mit den angeführten ebenfalls weltlichen Compositionen unsers Heinrich Isaac und Stephan Mahu vergleichen würde. Zur Probe gebe ich eine solche Composition von Robert Fayrfax, mit der Bemerkung, daß einige der übrigen zwar dreystimmig, ihrer innern Beschaffenheit nach aber nicht merklich davon verschieden sind.

Robert Fayrfax.

That was my woo ys nowe my most glad-

That was my woo ys nowe my

145) Daß dieß wirklich der Fall in den neuern Zeiten geworden ist, beweisen die vielen ausländischen Componisten und Tonkünstler, welche beynahe schon vom Anfang dieses Jahrhunderts an fast stets an der Spitze der Englischen Musik gestanden haben. Mattheson gab daher in dieser Rücksicht in seinen Anmerkungen über Händels Werke S. 129. den Engländern nur die Bewunderung und Belohnung der ausländischen Musik zum Antheil.

„Deutschland (sagt er) ist das Vaterland aller starken Harmonie, aller Orgelkünste, Fugen und Choräle zum Gottesdienst.“

„Italien hat die Melodie zur Tochter, mit Sängerinnen, Sängern und sehr feinen Sologeigern, zur Gemüthsbewegung.“

„Frankreich bringt seine prächtigen Chöre, Instrumental- und Tanzmusik zur Ergetzlichkeit hervor.“

„Und den Engländern überlassen wir billig die Bewunderung und Belohnung dieser Seltenheiten, p. t. zum Ruhm.“ Mit der letztern Nation scheint es so geblieben zu seyn, wie es zu Matthesons Zeiten war; aber mit den übrigen Nationen ist vieles anders geworden.

neſs

moſt glad - neſs

That was my payne ys nowe my

That was my payne ys nowe my

jo - yous chaun - ce

jo - yous chaun - ce

That was my ffeere ys nowe my Sy - kyrneſs

That was my ffeere ys nowe my Sy-kyr - neſs

That was my grefe — ys

6/4 3

That was my grefe

nowe my ale - geaun - ce

3

ys nowe my ale - geaunce

3

3

3

Thus had nowe grace en - ry - ched my ple - faunce wher for

3

en - ryched etc.

I am and ſhal be tyl I dye Your trewe

where-for I am and ſhal be tyl I dye your trewe

Sar - vaunt with thought hart and bodye

— Sar-vaunt with thought hart and bo-dye

Burney iſt der Meinung, die zu dieſer Compoſition gehörigen Worte ſeyen auf die Thronbeſteigung Heinrichs VII. im Jahr 1485 gemacht worden. Fayrfax wurde 1511 Doctor der Muſik zu Cambridge, müßte alſo um die Zeit ſeiner Promotion ſchon ziemlich bejahrt geweſen ſeyn, wenn er die Compoſition zur Zeit der erwähnten Thronbeſteigung gemacht haben ſollte. — Die geiſtlichen mehrſtimmigen Compoſitionen, welche Hawkins und Burney von John Taverner, John Dygon, John Shephard, John Thorne und von Heinrich VIII. ſelbſt anführen, gehören weiter ins ſechzehnte Jahrhundert, können alſo erſt im nächſten Kapitel näher in Betrachtung gezogen werden.

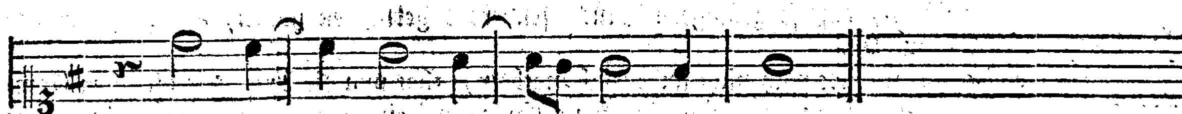
§. 50.

Jedes Zeitalter hat so wie in seiner lebenden Sprache, auch in solchen Künsten, die theils mit der Sprache verbunden sind, theils selbst als eine Art von lebender Sprache angesehen werden können, gewisse Eigenthümlichkeiten und Wendungen, die vom Geist, von den Sitten und Denkungsarten desselben abzuhängen scheinen. Wenn eine Sprache oder Kunst schon so weit ausgebildet ist, daß Schriftsteller und Künstler die vorhandenen Sprach- und Kunstmittel mit gehöriger Leichtigkeit zu behandeln im Stande sind, so ist offenbar kein anderer Grund für diese Eigenthümlichkeiten anzunehmen, als der benannte. Aber so lange noch mit Armuth oder Unvermögen in der Anwendung der Sprach- und Kunstreichthümer gekämpft werden muß, kann auch wirkliche Ungeschicklichkeit die Veranlassung solcher Eigenthümlichkeiten seyn. In besonderer Anwendung auf die Contrapunktisten des funfzehnten Jahrhunderts will und kann ich hierin nicht absprechend urtheilen. Es ist gar nicht zu läugnen, daß die meisten in den vorhergehenden §§. angeführten Männer im Gebrauch ihrer canonischen Künste einen hohen Grad von Scharfsinn, und eine Geschicklichkeit in der Handhabung ihrer Kunstmittel gezeigt haben, die es unmöglich zuläßt, sie einer Ungeschicklichkeit zu beschuldigen, weil die ihnen eigenen Wendungen nicht nach dem Geschmack neuerer Zeiten sind. Hierzu kommt noch, daß wirklich einige der erwähnten Componisten wenigstens in einzelnen Stellen ihrer Werke der wahren Natur, die in keinem Zeitalter ganz verkannt werden kann, so nahe gekommen sind, daß man ihnen kaum den kleinen Tribut, welchen sie dem Geist oder der Mode ihres Zeitalters zu entrichten gezwungen waren, und wodurch sie sich von der reinen Natur entfernten, zur Last legen darf. Die letztern Fälle gehören indessen unter die Ausnahmen, und wenn man alles unparteyisch betrachtet, so kann man doch nicht umhin, die Eigenthümlichkeiten in den Melodien und Harmonien nicht sowohl dem Geist, den Sitten und Empfindungsarten der im funfzehnten Jahrhundert lebenden Welt, als vielmehr dem Zustand der Kunst seiner Ausbildung und Richtung nach, zuzuschreiben. Ich will mich deutlicher erklären.

Die Hauptursache des Eigenthümlichen in der Musik des benannten Jahrhunderts scheint die Richtung gewesen zu seyn, welche die Ausübung derselben nahm. Die Componisten dieses Zeitalters scheinen mir ungefähr auf dem Punkt der Ausbildung gestanden zu haben, worauf ein junger Mensch steht, welcher aus der Schule auf die Universität kommt, und in der Logik und Metaphysik zum ersten Mal etwas von Syllogismen hört. Wenn dieser nur einiger Maßen Anlage zu den philosophischen Wissenschaften oder Wißbegierde hat, so wird er sie zuerst dadurch zeigen, daß er überall Syllogismen aufsucht, so wie jene, nachdem sie erst einmal etwas von den canonischen Nachahmungen, oder von den Mitteln, einen musikalischen Satz zu zergliedern, gehört hatten, überall ihre canonische Weisheit anbringen und sehen lassen wollten. Obgleich einer jeden vernünftigen Rede ein Syllogismus zum Grunde liegen, und in jedem musikalischen Satz, wenn er Einheit seiner Theile und sowohl logisches als rhythmisches Verhältniß haben soll, eine verschiedene Versetzung einzelner Töne enthalten seyn kann, so würde es doch im ersten Fall lächerlich, unzweckmäßig und pedantisch seyn, überall Schlüsse in strenger Form machen zu wollen, so wie im zweyten Fall die Sucht überall förmliche Canones oder nur einzelne strenge canonische Nachahmungen unter den verschiedenen Stimmen anbringen zu wollen, der freyen leichten Fortschreitung des Gesangs hinderlich wird, und unvermeidlich auf Zwang und Schwerfälligkeit führt.

Durch diese Umstände scheint eine Haupteigenthümlichkeit in den alten Melodien entstanden zu seyn, welche der häufige Gebrauch der so genannten Rückungen oder Syncopationen ist. Die Noth zwang unsere Vorfahren zu diesem häufigen Gebrauch. Wenn der canonischen Nachahmung in allen

Stimmen ihr volles Schulrecht werden sollte, so mußten sich die dagegen stehenden Stimmen drehen und wenden, wie sie konnten, nicht wie sie sollten, um zu rechter Zeit an gewissen Stellen zu seyn, an welchen sie des Zusammenklangs wegen nöthig waren. Alle alten Contrapunktisten haben daher die Art mit einander gemein, ihre Melodien durch Rückungen fortschreiten zu lassen, bis sie am Ende der Sätze gleichsam durch einen Sprung in eine Art von förmlichem Schluß gelangen können, der fast immer durch eine Rückung bewerkstelligt wird, z. B.

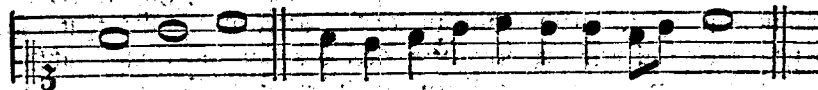


Oder:

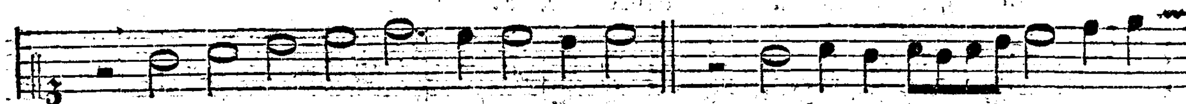


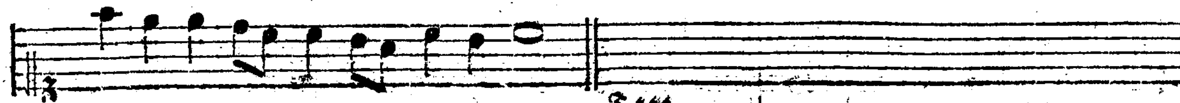
Je strenger nun die canonische Nachahmung seyn sollte, desto größer wurde die Nothwendigkeit solche Rückungen zu gebrauchen.

Aus derselben Ursache konnten die alten Contrapunktisten ihren Werken auch diejenige Deutlichkeit noch nicht geben, welche aus dem rhythmischen Verhältniß der einzelnen Theile entsteht. Da die Nachahmungen bald enge bald weit, bald in gleichen Taktzeichen bald in ungleichen, das heißt: bald im Niederschlag bald im Aufschlag angestellt wurden, so mußte nothwendig in sehr vielen Fällen der Rhythmus der einen Stimme den Rythmus der andern zerstören. Es wurde hierdurch unter den Stimmen ein gegenseitiges Drängen veranlaßt, wobey kein rhythmisches Verhältniß derselben bestehen konnte, und Undeutlichkeit war die unvermeidliche Folge davon. Wenn nun gar an solchen Stellen dieser Melodien, wo keine Sylben auszusprechen waren, die simpeln Töne noch mit Laufwerk verziert wurden, wie es die ältesten Sänger gemacht haben sollen, so muß eine solche Composition äußerst unverständlich geworden und sonderbar anzuhören gewesen seyn. Coclicus giebt viele solcher Verzierungen an, die Josquin gelehrt haben soll. Um die Art derselben zu zeigen, will ich dem Leser wenigstens einige mittheilen. Folgender einfache Satz sollte nach Josquins Lehre auf die nebenstehende Art verziert werden:

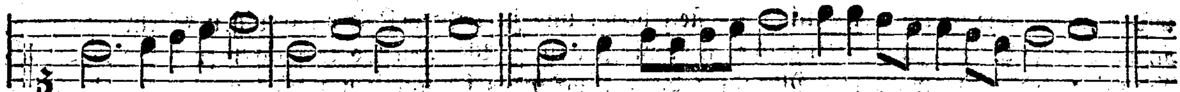


Man verkräuselte sogar ganze Phrasen auf solche Art, z. B.





Oder:



Diese Verkräuselung soll ebenfalls Josquin gelehrt haben, wie Coclicus berichtet. Wie sich dieß mit der oben erzählten Geschichte von ihm reimen läßt, nach welcher er sich über eine Coloratur so sehr ereifert haben soll, die ein Sänger in einer seiner Compositionen anbrachte, weiß ich nicht zu sagen, aber das weiß ich, daß so gesungene Stücke sonderbar geklungen haben, und höchst unverständlich gewesen seyn müssen.

Was die obigen Umstände noch nicht undeutlich machten, that nun die Art, wie die alten Componisten mit ihren Texten umgingen. Ob eine kurze Sylbe auf eine lange Note, oder eine lange auf eine kurze kam, scheint sie gar nicht bekümmert zu haben. Da sie ihre Sätze sehr gern enge nachahmten, und sehr häufig, ja am häufigsten in entgegen gesetzten Taktzeiten, so mußte nothwendig diejenige Sylbe, welche in einer Stimme auf die gute Taktzeit oder auf den Niederschlag fiel, in einer andern auf die schlechte Taktzeit fallen, folglich einmal kurz, das andere Mal lang gebraucht werden. Dieser Fall findet sich in allen vorher gegebenen Proben sehr häufig, und ist selbst in den beyden Stücken von Isaac und Mahu, die in andern Rücksichten so entschiedene Vorzüge haben, nicht vermieden worden. Da dieß in der Muttersprache geschah, so ist gar nicht zu verwundern, daß es noch weit häufiger in Compositionen über lateinische Texte, die die wenigsten Componisten verstanden, geschehen mußte. Johann Mouton wenigstens verstand die lateinische Sprache gewiß nicht, denn er mußte mit Glarean durch einen Dollmetscher reden.

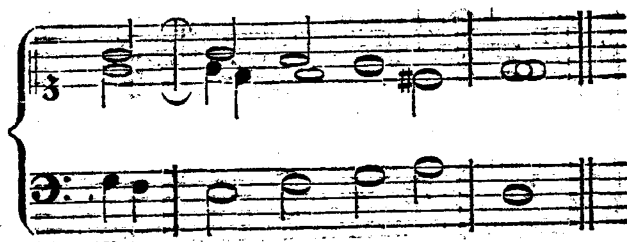
Diese unrichtige und unnatürliche Behandlung des Textes ist wahrscheinlich eine Hauptursache gewesen, warum einige gelehrte Männer der frühern Jahrhunderte, welche die Sprache hinlänglich verstanden, und sie im Munde der Sänger so jämmerlich verhunzen hörten, überhaupt an der neuen Compositionsart keinen Geschmack finden konnten.

In Rücksicht auf die Harmonie der ältesten Contrapunktisten ist zu bemerken, daß auch sie gleich den einzelnen Melodien, noch in sehr schweren Fesseln einhergehen mußte. Da sie aus der Verbindung einzelner Melodien entstand, so ist leicht zu begreifen, daß sie gerade so vielmal schwerfälliger seyn mußte, als sie einzelne schwerfällige Melodien mit einander in ein Ganzes verband. Wenn alle einzelne Theile unfließend sind, wie könnte das daraus zusammen gesetzte Ganze fließend werden? Man wird daher finden, daß in den meisten gegebenen Proben nur bey den so genannten förmlichen Schlüssen eine deutliche und wohlklingende Harmonie zu finden ist. Von diesen Schlüssen aber muß ich sagen, daß sie häufig sehr schön und rein, auch oft vielleicht durch Zufall oder Noth so gewendet sind, daß sie noch in neuern Zeiten nachgeahmt zu werden verdienten. Es thut dem Ohre wirklich wohl, wenn es nach vielen schwerfällig verwebten Accorden nun auf einmal lichtvolle und deutliche Harmonien zu hören bekommt. Folgende Arten förmlicher Schlüsse waren den alten Contrapunktisten vorzüglich eigen:

1) Durch die große Sexte mit vorgehaltener Septime:



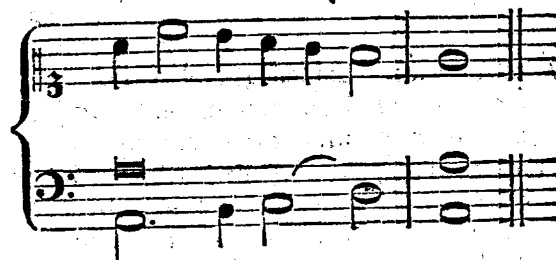
2) Durch den vorgehaltenen Sextquinten-Accord:



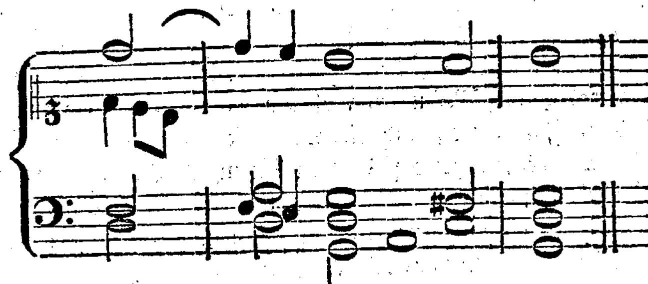
3) Durch den vorgehaltenen Quintquarten-Accord:



4) Durch reine Hauptaccorde besonders am Ende:



5) Durch den vorgehaltenen Nonen-Septimen- und Quarten-Accord, wie bey Brumel, welcher diesen Schluß besonders geliebt zu haben scheint:



6) Am häufigsten war endlich folgende Art von Formal-Schluß:



der meinem Gefühl nach sehr viel Kirchenmäßiges und Feyerliches hat.

Ueber die Intervallen, deren sich die alten Contrapunktisten absichtlich und mit wirklichem Bewußtseyn bedient haben, kann wenig mit Zuverlässigkeit gesagt werden. Die gewöhnlichen in der diatonischen Scala liegenden Intervallen haben sie sämmtlich gebraucht; chromatische aber nicht, wenn man die zufällig erhöheten Semitonia modi nicht etwa chromatisch nennen will. Aus diesen Intervallen haben sie auch alle Accorde, dissonirende und consonirende, so weit sie in der diatonischen Scala liegen, zusammen gesetzt, und den Gebrauch davon gemacht, den ihnen die Umstände erlaubten. Die etwas seltnern dissonirenden Accorde sind ihnen aber höchst wahrscheinlich mehr entwischt, als mit freyer Willkühr und mit Vorbewußt gewählt worden. Wenn sie sich durch ihre canonische Nachahmungen durchzudrängen hatten, so mußten sie es wohl machen, wie es werden wollte, oder mit Luther zu reden, sie mußten thun, was die Noten wollten. Man kann daher nicht sagen, was für Intervalle sie gebraucht haben würden, wenn sie nicht in solchen Nöthen gewesen wären, und noch weniger kann man bestimmen, welcher von den ältesten Contrapunktisten diesen oder jenen Accord zuerst gebraucht, und dadurch die Harmonie bereichert und erweitert habe. So lange der Gebrauch der Accorde sich auf den Grenzen der diatonischen Scala einschränkt, sind überhaupt kaum merkwürdige Fälle denkbar; man hat es mit lauter bekannten Tönen zu thun, deren mögliche con- oder dissonirende Verbindungen durch das bloße Ohr bestimmt werden können, und zuverlässig nie durch andere Mittel bestimmt worden sind. Ganz anders verhält sichs mit den fremden, ungewöhnlichen Intervallen, zu deren Gebrauch man vor der Vermischung der Tongeschlechte und vor der daraus entstandenen nähern Kenntniß derselben nicht gelangen konnte. Hieher gehören alle so genannte übermäßige und verminderte Intervallen. Derjenige, der die übermäßige Sexte zuerst brauchte, that schon sehr viel; wer es aber zuerst wagte, die Umkehrung derselben, nehmlich die verminderte Terz anzubringen, that ungleich mehr, denn diese Anwendung mußte durch Scharfsinn, durch völlige Uebersicht des Verhältnisses aller Intervallen unter einander bewerkstelligt werden. Eben so ist es mit dem Gebrauch und der Anwendung anderer Intervallen von dieser ungewöhnlichen Art. Unsere alten Contrapunktisten konnten auf solche Dinge gar nicht kommen, weil sie an die alten Kirchentonarten gebunden waren, welche eigentlich gar keine Vermischung leiden, und wobey alle Modulation bloß auf die innern Grenzen derselben eingeschränkt ist. Daher wurden alle diese Intervallen und Accorde erst dann in Gebrauch gebracht, als die ursprünglichen acht, und nachherigen zwölf Glareanischen Kirchentonarten nach langen Kämpfen endlich, ihrer innern Einrichtung nach in zwey, nehmlich in eine Dur- und in eine Moll-Tonart, ihren übrigen Verschiedenheiten nach (in Rücksicht auf Höhe und Tiefe) aber in 24, nehmlich in zwölf Dur- und in zwölf Moll-Tonarten verwandelt wurden. Da diese Verwandlung nicht anders als

durch Vermischung des diatonischen und chromatischen Klanggeschlechts bewerkstelligt werden konnte, so folgt von selbst daraus, daß auch die ungewöhnlichen chromatischen Intervalle nicht ohne diese Vermischung in Anwendung kommen konnten, daß es daher gar nicht zu verwundern ist, wenn unsere Vorfahren bis zum Anfang unsers jetzigen Jahrhunderts nichts von ihnen gewußt haben.

Zweyter Abschnitt.

Vom geistlichen und weltlichen Gebrauch der neuen Musik-Art überhaupt.

I.

Vom geistlichen Gebrauch derselben insbesondere.

§. 51.

Daß in den nächsten Jahren nach Guido die ersten Spuren der Harmonie oder das damalige so genannte Organum auf den Choralgesang noch keinen solchen Einfluß haben konnte, um zur Verbesserung desselben etwas beyzutragen, ist leicht zu begreifen, da es selbst noch so vieler Verbesserungen bedurfte. Allein nach Franco's Zeiten fing man doch schon an, Gefühl für harmonische Beziehungen der Töne zu bekommen, und diesem Gefühl gemäß, mit den gangbaren Kirchenmelodien bisweilen einige Veränderungen vorzunehmen. Diese Veränderungen erstreckten sich jedoch meistens nur auf einzelne Töne und vorzüglich auf die Schlüsse, so daß man, anstatt daß manche Melodien vorher durch steigende oder fallende Secunden in den Schlußton gingen, nun steigende oder fallende Terzen dazu gebrauchte. Le Beuf (Traité hist. et crit. sur le chant ecclef. Kap. 6.) führt solche Fälle aus alten Breviarien an. Da sie aber theils nicht von besonderer Wichtigkeit sind, theils auch leicht von jederman verstanden werden können, so ist hier nicht nöthig, ihrer näher zu erwähnen. Die Beyspiele, welche im vorhergehenden Kapitel von einigen Kirchenmelodien gegeben worden sind, zeigen indessen deutlich genug, wie nöthig es war, Veränderungen dieser Art mit ihnen vorzunehmen, wenn sie wirkliche Melodien werden sollten, in welchen die einzelnen Töne durchaus nichts anderes als eine Zergliederung zusammen gehöriger, das heißt, in Accorden liegender oder auf Accorde gegründeter Töne seyn können, die des fließendern Zusammenhangs wegen mit einigen durchgehenden Tönen vermischt werden. Wenn sich gleich in diesen ersten Zeiten der Harmonie die genannten Beziehungen bloß auf die Schlüsse erstreckten, wobey sie allerdings am fühlbarsten sind, so ist doch dadurch der Weg gebahnt worden, allmählich, so wie die Kenntniß der Harmonie selbst verbreiteter wurde, immer mehr solcher Beziehungen in die Kirchenmelodien zu bringen, bis sie endlich, freylich erst nach Jahrhunderten diejenige Beschaffenheit erhalten haben, in welcher wir sie jetzt kennen, und in welcher ihnen eine sehr reine vierstimmige Harmonie angepaßt werden kann. Ich möchte den Harmonisten sehen, der im Stande wäre, die Melodien in Guido's Zeitalter mit einer solchen Harmonie

zu versehen. In Frankreich sollen nach Le Beufs Meinung (Loc. cit.) diese Veränderungen zuerst in Sens aufgekommen, und sodann von einem Jean Cousin weiter verbreitet worden seyn. Daher mag es auch wohl kommen, daß die Sänger von Sens in den frühern Jahrhunderten unter den übrigen Französischen Sängern am berühmtesten waren. Im dreyzehnten Jahrhundert galt le Chanteur de Sens so viel als in den Zeiten Carls des Gr. ein Cantor Romanus [146]).

Zu einer andern Verbesserung des Kirchengesangs gab die Erfindung der Mensuralmusik Anlaß. Da der Kirchengesang um diese Zeit schon bloß in den Händen der dazu angestellten Sänger war, und das Volk keinen Theil daran nehmen durfte, so war es leicht, das neu erfundene Zeitmaß in den Tönen auch den einfachen Choralmelodien zu gute kommen zu lassen. Man hatte vorher kaum lange und kurze Sylben unterschieden, wie es fast noch in unsern Zeiten im allgemeinen Kirchengesang der Fall ist; aber der Geschmack an abgemessenen Gesängen war im vierzehnten Jahrhundert schon so verbreitet, daß man Lust bekam, solche abgemessene Gesänge auch in die Kirche einzuführen. Man bediente sich dazu hauptsächlich der so genannten Prosen, und beobachtete darin zwar noch keinen eigentlichen Takt, gab aber doch den Sylben verhältnißmäßige längere und kürzere Töne, bis man endlich sogar mehrere von den alten Versmaßen gebrauchte. Le Beuf meint, das Sapphische Versmaß sey am meisten gebraucht worden. Lange müssen indessen diese metrischen Gesänge nicht gedauert haben, weil sie Urban VIII. erst im siebenzehnten Jahrhundert wiederherstellen mußte [147]).

Auch in Deutschland müssen sie schon sehr frühe eingeführt gewesen seyn, denn Le Beuf sagt ausdrücklich (Loc. cit. pag. 105.) parceque dans l'Allemagne comme dans la France ces sortes de piéces furent fort goutées, et vraisemblablement plus qu'en Italie. Vielleicht hat sich auch die Wiederherstellung derselben durch Urban VIII. nur auf Italien bezogen, da sie wenigstens in Deutschland im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts noch in vollem Gebrauch waren, wie wir schon aus einer Probe des Cochläus (S. 159.) gesehen haben und aus den Melodien sehen können, welche Lucas Lossius seinem musikalischen Lehrbuche unter dem Titel: Melodia sex generum carminum usitatiorum etc. angehängt hat. Die Probe des Cochläus kann einen Begriff von der eigentlichen Beschaffenheit solcher metrischen Gesänge geben; es würde also unnöthig seyn, hier mehr davon sagen oder anführen zu wollen.

§. 52.

Obgleich der angeführte doppelte Einfluß der neuen Musikart auf die Kirchengesänge noch sehr unbeträchtlich war, und ein wahres Kennerauge, so wie es Le Beuf in diesem Falle hatte, dazu gehört, um ihn zu bemerken, auch häufige Klagen dagegen geführt wurden, weil sie von vielen Kirchenvorstehern, so wie alle Neuerungen, als Verfälschungen des ächten Kirchengesangs angesehen wurden, so konnten doch diese einmal in Gang gebrachten Veränderungen nicht gehindert oder aufgehalten werden.

Am meisten trugen zu solchen Verbreitungen die Singschulen bey. So lange irgend eine Verbesserung, Veränderung oder Erweiterung in Wissenschaften und Künsten beym Unterricht der Jugend noch nicht als Regel angesehen wird, kann sie nur sehr langsam verbreitet werden. Wer dem Urheber derselben nahe genug ist, kann sie bemerken, und allenfalls, wenn sie ihm wichtig genug scheint, oder wenn ihn nicht Eigensinn, Neid rc. daran hindert, sie annehmen. Allein es hängt von seinem freyen Willen und von dem Grad der Kenntnisse, welchen er sich in der Sache erworben hat, ab, ob er sie

146) S. Mercure de France vom Jahr 1734. Monat Febr. S. 216.

147) Gerbert de cantu et musica sacra Tom. II. pag. 271.

annehmen oder verwerfen will. Da nun Verschiedenheit der Kenntnisse nothwendig auch Verschiedenheit der Meinungen und Begriffe hervorbringen muß, folglich der eine gut findet, was der andere tadelt und so umgekehrt, so kann auf einem solchen Wege nie eine große Verbreitung nützlicher Erfindungen und Verbesserungen erwartet werden. Durch Schulen hingegen, wenn die Lehrer nicht selbst verwöhnt, und eigensinnige Anhänger alter hergebrachter Lehrmethoden sind, werden sie einer ganzen Gegend zugleich als Regel bekannt, und ihre Annahme findet nicht den hartnäckigen Widerstand, den sie außer ihnen zu bekämpfen haben.

Von den frühern Errichtungen solcher Singschulen ist schon weitläuftig im zweyten Kapitel geredet worden. Die Zahl derselben war aber in den ersten Jahrhunderten nach Carl dem Großen, noch bey weitem nicht hinreichend, eine allgemeine Verbreitung des guten Kirchengesangs zu bewirken. Man hatte sie nur bey den vornehmsten bischöflichen und Hofkirchen. Nach und nach vermehrten sie sich aber so, daß sie auch bey solchen Stadtkirchen angelegt wurden, die reich genug waren, um die Kosten derselben tragen zu können, oder die so ausgebreitete Gemeinden hatten, daß die Singschüler durch die Messen, Processionen ꝛc. unterhalten werden konnten. Doch bezog sich der musikalische Unterricht in den meisten dieser Schulen noch lange Zeit bloß auf den Choralgesang, und nur die so genannten Hofsingschulen (scholae palatinae) scheinen fürs erste den künstlichern Figuralgesang, nach seiner damaligen Beschaffenheit angenommen zu haben. Daher hatten auch diese Schulen stets die künstlichsten Sänger, welchen der Gesang der schwersten Stücke in den Kirchen aufgetragen wurde, die man auch bisweilen in andere Kirchen verschrieb, wenn ein hohes Fest recht feyerlich begangen werden sollte. Der Vorzug dieser Hofsingschulen und die große Meinung von ihnen und der darin üblichen Singart hat sich so lange erhalten, daß man sogar noch im sechzehnten und im Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts eine Figuralcomposition mit den Beywörtern more palatino (nach Hofart) bezeichnete. Johann Peter Sweling aus Holland, welcher nur Meyster Jan genannt wurde, hat viele solcher Stücke more palatino gemacht, von welchen im folgenden Bande einige mitgetheilt werden sollen.

Selbst in den Singschulen mancher bischöflichen Kirchen erstreckte sich der Unterricht noch lange Zeit bloß auf den Choralgesang, und nur in solchen nahm man auch den Figuralgesang an, wo der Bischof oder der Prälat ein Liebhaber oder Kenner desselben war. So blieb es bis ins funfzehnte Jahrhundert, um welche Zeit der Figuralgesang erst anfing, allgemeiner gelehrt, und nach und nach in mehrern Kirchen eingeführt zu werden. Wer sich einen recht anschaulichen Begriff von dem Zustande der Schulen überhaupt machen will, die vom dreyzehnten Jahrhundert an hin und wieder, besonders in Deutschland errichtet worden sind, wird seine Wißbegierde am besten aus Beyschlags Versuch einer Schulgeschichte der Reichsstadt Nördlingen, und aus Ruhkopfs Geschichte des Schul- und Erziehungswesens in Deutschland ꝛc. befriedigen können. Daß die Musik, welche in den frühern Zeiten um des gottesdienstlichen Gesangs willen stets eine Hauptlection in den Schulen war, nicht besser gelehrt wurde, als andere Schulkenntnisse, ergiebt sich aus manchen noch vorhandenen alten Schulordnungen.

Um jedoch etwas genauer anzugeben, worin der Musikunterricht in den Deutschen Schulen vom funfzehnten Jahrhundert an, nachdem die Figuralmusik schon hin und wieder verbreitet war, meistens noch bestanden habe, will ich einige Stellen aus einigen Nördlinger Schulordnungen anführen, welche Beyschlag in seiner Schulgeschichte mitgetheilt hat. Die älteste Ordnung aus dem funfzehnten Jahrhundert bestimmt bloß, daß Freytags Nachmittags ein gemeiner Akt in Musika seyn soll, „umb das „die Schüler ihres Cantumbs desto fleißiger sollen bedacht werden.“ Die zweyte vom Jahr 1505. setzt hinzu: daß die Musik „auch anderweit zu andern Tagen einen gemeinen Akt haben soll.“ In

der dritten (das Jahr derselben ist nicht angegeben) ging man wieder zur ersten Einrichtung zurück, weil die zweyte Einrichtung in den übrigen Lectionen eine Störung verursacht haben soll. Man blieb also beym Freytage, an welchem nach dem Veni creator und andern Schulgesängen, die Musik eine oder eine halbe Stunde resumirt und exercirt wurde, wie ein jeder Knabe nach Gestalt seiner Jugend und Schicklichkeit fähig war. In dieser Singstunde übte man vornehmlich den sonntäglichen und künftigen Wochengesang, und zwar so, daß man jeden Knaben zu dem anhielt, wozu er nach seinem Alter und seinen Fähigkeiten geschickt war. „Nemlich die Aeltesten zu dem Gradual, die an„dern zu den Antiffonen, zur Intonirung der Psalmen und zum Singen der Ymnen und desgleichen „Versiculiren und Benediciren.“ Der Grund, warum diese Einrichtung gemacht worden, heißt: „Damit die Jungen mit den zunemenden Auffsteigen und mit zween drey oder vier gebraucht, und die „andern versäumt wurden, umb daß sie mit der Zeit musicam usualem als wol als artificialem begrei„fen auch cantum in mensuries.“ Man sieht hieraus, daß man zwar auf den Figuralgesang dachte, und ihn um diese Zeit schon kannte, aber nur sehr sparsamen Gebrauch davon machte.

In einer vierten Schulordnung vom Jahr 1522. wird der auffsteigende Unterricht in der Musik noch bestimmter angegeben. Vorher wurden die sämmtlichen Schüler in der bestimmten Stunde in der Musik unterrichtet, deren Anzahl zu groß war, als daß sie in einer so kurzen Zeit etwas ordentliches hätten lernen können. Nun aber theilte man sie in drey Haufen ab, deren jeder an den Nachmittagen des Sonnabends und der Feyerabende besonders unterrichtet werden sollte. Die beyden ersten Klassen wurden in eine gezogen und vom Schulmeister auf folgende Art unterwiesen. „In der „ersten halben Stunde (heißt es) soll er ihnen in der Musica die nothdürftigsten Anfänge der Stim„menverwandlung und Tönung beym kürzesten eröfnen, und sie über den nächstvorangegangenen Un„terricht wohl befragen. In der zweyten halben Stunde soll er Ihnen die Text aller Gesäng, son„derlich für die Vesper den gewöhnlichen Gesang eines Responsoriums und einer Antiphon von der „Zeit für das Morgenambt aber die Introitus, alleluja, tracts, oder Sequenz, Offertoriums und „Comuns schleinig und allein aus den Gesangbüchern verdeutschen. Darauf in der zweyten Stund „soll er diese verdeutschte Gesänge nach vndderricht der musik solmisiren vnnd Jnen die Fell der Tön „züchtiglichen bedeuten, vnnd nachmals mit Jnen messiglichen vnnd nit zu schnell hoch oder nider mit „Fleiß singen.“

Den Schülern der dritten Klasse sollte an den nehmlichen Tagen der Baccalaureus „eine halbe „Stunde etwas von den Gesängen Et in terra, Patrem, Sanctus, und Agnus, allein bey dem Text „verdeutschen. In der andern halben Stunde sollte er sie die claves in der Hand nach der Leiter der „Musik wohlberichten, und die übrige Zeit sie die Yms und das Benedicamus für die Vesper, und „das Kirieleison, Sanctus und Agnus, nach Gewohnheit der Zeit und der Kirchen wohl singen leh„ren. Den jungen Kindern der vierten Klasse endlich, die den Donat lernen lesen vnnd Buchstaben, „solle der Gesellen einer oder mehr, einen Versikul und das Benedicanus, buchstabiren, lesen und ver„deutschen lassen, und so viel es durch Uebung gesein mag on sondere ernstliche Straf singen leren.“

Außer diesem eigentlichen Unterricht hatten die sämmtlichen Schüler in der Schule selbst, eine tägliche Uebung im Singen, weil jede Vor- und Nachmittagsschule mit einem Gesang angefangen und beschlossen wurde. Die Schlußgesänge waren immer einerley, nehmlich Vormittags wurde der sogenannte Ci-si-o-ja-nus, und Nachmittags der Psalmus de profundis gesungen. Durch den ersten Gesang wollte man seit den ältesten Zeiten her die Schüler von Jugend auf mit dem Kalender bekannt machen, weil damals brauchbare Kalender noch sehr selten und kostbar waren, und man doch, wenn es auch nur um der Kirchenfeste willen gewesen wäre, damit bekannt seyn mußte.

§. 53.

So und nicht anders sah es mit dem musikalischen Unterricht im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts noch in den meisten Schulen Deutschlands aus. Wenn man hierin die Einrichtung einer kennt, so kennt man die Einrichtung aller. Sie wurden alle von einerley Geist belebt, vom Geist des Zeitalters. Jedoch müssen die Schulen zweyer Deutschen Städte hiervon ausgenommen werden, die sich den vorhandenen Nachrichten nach vor vielen andern nicht weniger reichen und blühenden Städten hierin sehr ausgezeichnet haben. Die eine ist Augsburg und die andere Lüneburg. Da diese Auszeichnung beyder genannten Städte beweist, daß die Figuralmusik nicht bloß im südlichen, sondern auch im nördlichen Deutschland sehr frühen Eingang gefunden habe, so verdient näher davon geredet zu werden.

Paul von Stetten der Jüngere erzehlt in seiner Kunst- Gewerb- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg (S. 524.), daß in der Singschule bey St. Anna in Augsburg noch eine Sammlung von Cantionen und Motetten von den damals lebenden berühmten Niederländischen Kirchencompouisten mit vier Stimmen ohne Instrumente aufbewahrt werde, auf welcher die Jahrzahl 1458 steht, und welche ein Hanns Heinrich Herwort besessen und vermuthlich dahin gebracht hat. Es ist sehr Schade, daß die Namen der Componisten nicht angegeben sind, die aller Wahrscheinlichkeit nach in der Sammlung bemerkt seyn werden. Man sieht indessen doch wenigstens so viel daraus, daß die Figuralmusik schon in der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts in Augsburg bekannt war, und wahrscheinlich in der genannten Singschule schon gelehrt worden ist, auch vielleicht schon in der dazu gehörigen Kirche eingeführt war. Nicht weniger beweist dieser Umstand aufs neue, daß diese neue Kunst am ersten von den Niederländern ausgeübt und im übrigen Europa verbreitet worden ist. Denn Augsburg stand um jene Zeit nicht bloß mit Niederländischen Städten, sondern auch mit Italiänischen, vorzüglich aber mit Venedig in so ausgebreitetem Handlungsverkehr, daß gewiß auch Italiänische Compositionen von dieser Art dahin gekommen seyn würden, wenn sie schon vorhanden gewesen wären. Sogar in einer 70 Jahre später, nehmlich im Jahr 1520 erschienenen Sammlung solcher Cantionen und Motetten, welche Grimm und Wirsung besorgt haben, die aber nicht mit gegossenen und zusammen gesetzten Notentypen gedruckt, sondern in Holz geschnitten waren, kommt noch keine Composition eines Italiäners vor, sondern bloß von Niederländischen, Deutschen, und Französischen Componisten, nehmlich von Heinrich Isaac, (welcher als Capellmeister Maximilians I. angegeben wird) Josquin de Pres, Peter de la Rue, Ludwig Senfel, Jacob Hobrecht und Mouton. Die Verleger nennen dieses Werk: Opus laboriosissimum immodicaeque expensae, woraus sich schließen läßt, daß sie um so großer Arbeit und Kosten willen gewiß das Beste aller Nationen darin aufgenommen haben werden, was vorhanden war. Die Zuschrift dieses Werks ist an den damaligen Cardinal Lang gerichtet, der als ein besonderer Liebhaber und Beförderer der schönen und künstlichen Musik gerühmt wird, und der berühmte Gelehrte, Conr. Peutinger hat die Vorrede dazu geschrieben.

Ein Lübeckischer Superintendent J. H. Goetze hat im Jahr 1708. Elogia Germanorum quorumdam Theologorum saeculi XVI et XVII. gesammelt und herausgegeben, worunter sich auch eine *Oratio de Luca Lossio* etc. (148) befindet, welche von Lucas Bacmeister aus Lüneburg beym An-

Uuuu

148) Oratio de *Luca Lossio*, studiorum juventutis sedulo et felici formatore, annis 50 in Schola inclytae urbis Luneburgae etc. Habita a Luca Bacmeistero, Luneburgensi, cum Rectoris munus ei imponeretur in Academia Rostochiensi, die 21 Oct. 1585.

tritt eines Prorectorats zu Rostock 1585 gehalten wurde. In dieser Oration wird erzählt, daß Lossius einen Onkel hatte, der ihn studiren ließ. Dieser Onkel hieß Johann Heine, war Rector an der Johannis Schule zu Lüneburg, und der erste, welcher die Figuralmusik in dieser Schule lehrte und in der dazu gehörigen Kirche im Jahr 1516 einführte. Vorher (wird weiter erzählt) war in diesen Gegenden keine oder nur selten eine Figuralmusik zu hören, man gebrauchte bloß den Choral- oder so genannten Gregorianischen Gesang [149]). In Nürnberg und andern großen Städten des südlichen und nördlichen Deutschlands, die schon vom dreyzehnten Jahrhundert an durch Handlung blühend zu werden anfingen, und eben so wie Augsburg einen ausgebreiteten Handelsverkehr hatten, ist wahrscheinlich die neue Musikart eben so früh, wenigstens nicht viel später eingeführt worden; allein wenige Geschichtschreiber derselben haben es der Mühe werth geachtet, ihrer besondere Erwähnung zu thun. Von Nürnberg berichtet indessen Wagenseil, daß sich schon sehr frühe die Marienkirche vor andern Kirchen hierin ausgezeichnet habe. Der Bau derselben wurde im Jahr 1355 auf Kosten Kaiser Carls IV. angefangen. Die Zeit aber, wenn die neue Musikart darin eingeführt wurde, ist nicht angegeben, fällt aber wahrscheinlich in die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts, weil 1462 der Bau dieser Kirche verschönert worden ist. „Habet hoc templum (sagt Wagenseil) id peculiare, quod in eo, diebus Dominicis Festisque harmonicum ex humana voce, ac instrumentis musicis, concentum suavissimum audire licet, qui, a reliquis templis, ut ipse populus sacris cantionibus operetur, et omnis anima Dominum collaudet, fere exsulat" [150]). Wie selten überhaupt im funfzehnten und sechzehnten Jahrhundert die Figuralmusik in vielen nicht unbedeutenden Deutschen Städten gewesen seyn muß, läßt sich daraus abnehmen, daß wenn einmal eine Hochzeit oder Leiche damit begangen wurde, man es als einen außerordentlichen Fall in den Chroniken bemerkte. In der Memminger Chronik heißt es auf das Jahr 1572. „Als N. mit N. Hochzeit bey St. Martin in der Kirche hielt, hat man den Hochzeit-Psalm währender Einsegnung, und bis man gar aus der Kirchen hinaus kommen ist, *Figuraliter* gesungen."

§. 54.

Die bisherige Einrichtung des Musikunterrichts in den Schulen konnte zwar zur Bildung erträglicher Choralsänger hinreichen, da die Anzahl der Melodien nicht so groß war, daß sie von den Knaben nicht leicht durch bloßes Hören hätten auswendig gelernt werden können. Dieß war die Musica usualis der frühern Zeiten, die den meisten Verordnungen nach wenigstens in den Stadtschulen immer als die Hauptsache angesehen wurde. In der ältesten Sächsischen Schulordnung von 1550. heißt es noch ausdrücklich: „die Cantores sollen die Schüler vornehmlich choraliter singen lehren rc. sollen in der Kirche ohne Geschrey mitsingen." In reichen Städten und Kirchen wurden indessen selbst die bloßen Choralgesänge und was sonst dazu gehörte, nicht jedem Schulknaben überlassen; sondern eine gewisse Anzahl von Sängern dazu ausgelesen, die gewöhnlich von der Kirche, oder durch irgend eine Stiftung unterhalten wurden. Bey Cathedral- und Klosterkirchen, so wie in reichen Stadtkirchen konnte eine solche Einrichtung wohl bestehen; allein in weniger reichen Orten, wo man es gern eben

149) Vixerat autem idem *Joannes Heine* antea in urbe Luneburga, ubi supremi collegae officio in Schola functus, *musicam figuralem*, sicut usitate dicitur, *primus docuerat, et in templum divi Joannis Scholae vicinum introduxerat anno Christi 1516.* Nullus enim vel rarus eo tempore Figuralis Musicae usus fuit in hisce Regionibus, sed tantum choralis seu Gregoriani cantus, ut vocant, tametsi in aulis regum et Principum aliquanto ante usurpari coepta est, ex Italia primum, vel ex Anglia, ut quidam arbitrantur, et inde in Belgium allata etc.

150) De civitate Noribergensi commentatio, pag. 68.

so gut mit dem musikalischen Gottesdienst bestellt haben wollte, mußten andere Mittel zum Unterhalt der Singschüler aufgesucht werden. Man fand diese Mittel in der Wohlthätigkeit der Bürger, und errichtete ein Chor von Singschülern, die vor den Häusern wohlhabender Bürger Chorallieder singen mußten, und dafür Geschenke erhielten, die sie in den Stand setzten, nothdürftig zu leben, und gleich andern Schülern sich in den Schulwissenschaften zu üben. Dieß ist der Ursprung unserer noch an vielen Orten bestehenden Currenden. Die Zeit ihrer Entstehung läßt sich nicht genau angeben; daß sie aber sehr alt sind, läßt sich aus manchen alten Verordnungen schließen, durch welche sie hin und wieder bald aufgehoben werden sollten, bald aber zu besserer Zucht und Ordnung auf den Straßen verwiesen wurden.

Die Entstehung der Figuralchöre nahm ungefähr den nehmlichen Gang. Wo Stiftungen vorhanden waren, die ursprünglich bloß für die Gregorianischen Kirchengesänge bestimmt waren, wurden sie auf die Figuralgesänge übergetragen, und zum Besten des Figuralgesangs verwendet. Nur hatten die Schüler nun etwas mehr dafür zu lernen als vorher. Wo aber keine Stiftungen waren, und man dennoch ebenfalls Figuralmusik in den Kirchen haben wollte, mußte hier so wie bey den Currenden abermals die Wohlthätigkeit der Bürger in Anspruch genommen werden, die sich denn auch desto lieber in Anspruch nehmen ließ, je mehr die neue Musikart Vergnügen machte, und je mehr man noch auf Beförderung und Verschönerung alles dessen hielt, was zum öffentlichen Gottesdienste gehörte. In den Stadtschulen zog die Errichtung der Figuralchöre auch ein neues Amt nach sich. Da die bisherigen Cantores nur den Choralgesang zu lehren gewohnt waren und lehren konnten, so mußten nun auch Männer angestellt werden, welche die Schüler im Gesang weiter zu bringen, und selbst im Gebrauch und in der Auswahl der Figuralstücke eine Ordnung und zweckmäßige Einrichtung zu treffen wüßten. Es wurden daher nun von den meisten so genannten lateinischen Stadtschulen neben den Choralcantoren auch Figuralcantoren angestellt, die den Unterricht der Figuralchöre und die Aufführung der Figuralmusiken in den Kirchen zu besorgen bekamen. Bey dem Göttingischen Pädagogio muß diese Einrichtung sehr frühe gemacht worden seyn, denn ich finde in der Chronik dieser Stadt, daß **Otto Siegfried Harnisch**, ein musikalischer Schriftsteller und Componist im Jahr 1603 schon der sechste Figuralcantor war. Der erste, welcher **Isaac Wucherpfennig** hieß, muß daher nach aller Wahrscheinlichkeit schon am Schluß des funfzehnten oder im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts angestellt worden seyn[151]). Sonst sind die meisten Einrichtungen dieser Art, besonders im nördlichen Deutschland, erst nach der Lutherischen Reformation gemacht worden. Auch die Entstehung der Figuralchöre in den protestantischen Gegenden gehört meistens erst in diese Zeiten, und war wohl hauptsächlich eine Folge des frommen Eifers, womit **Luther** bey allen Gelegenheiten zur Erlernung der Musik und zur Verschönerung des musikalischen Gottesdienstes ermunterte. Bestimmt findet man indessen die Errichtung derselben in den Chroniken selten angegeben. Bloß die Annales Isnacenses in *Christ. Francisc. Paullini* Syntagm. rerum et antiquit. Germanicar. bestimmen das Jahr, in welchem ein so genannter Chorus Symphoniacus in Eisenach zuerst errichtet wurde. Ein Magister, **Jeremias Weinrich** (wahrscheinlich Rektor der Schule) ermunterte seine Schüler zur Erlernung der künstlichen Musik und errichtete nebst einem Götze zu diesem Behuf den Figuralchor. Zuerst gingen nur vier

151) „Es ist zu wissen (sagt der Verf. der Göttingischen Chronik) daß das Pädagogium zween Cantors gehabt, deren einer in der dritten Classe informirte, und in der Kirche, wie auch bey den Leichen die Figuralmusik dirigirte, der andere aber Praeceptor quartae classis war, um die Choralliede zu singen. Dieser Unterschied ist vernünftig, und würde mancher gelehrte Mann sich gern zum Figural-Cantore in einer großen Stadt bestellen lassen, wenn ihm nicht zugleich mit aufgebürdet würde, hinter allen Leichen herzugehen, und das Amt eines Dorf-Schulmeisters zu verrichten."

Schüler in der Stadt herum, und sangen ihre Figuralgesänge. Da aber die neue Sache sowohl den Einwohnern als Fremden außerordentlich gefiel, und für eine wahre Zierde der Stadt und Schule gehalten wurde, wuchs die Anzahl derselben bald durch den Beytritt der angesehnsten Bürgers-Söhne bis auf vierzig und mehrere, so daß nun die Prediger und Schullehrer, so wie einige Bürger nicht mehr nöthig hatten, im Chor zu singen, da die Schüler alles verrichten konnten[152]). Dieß geschah erst 1629 in einer Stadt, von welcher der Verfasser der Annalen ausdrücklich sagt: Claruit Semper urbs nostra musica. In andern Deutschen Städten von ähnlicher Größe sind solche Einrichtungen noch später gemacht worden. Alles ging, wie es der Natur der Sache nach nicht anders möglich war, allmählich, aus den Höfen in die großen Städte, und aus den großen Städten in die kleinen. „Ita (sagt Batmeister in seiner Oration de Luca Lossio, nachdem er von dem Aufkommen der Figuralmusik an den Höfen geredet hatte) paulatim in urbes quoque majores eadem canendi ratio, per rariorum vocum harmonias ab artificibus concinnatas, introducta fuit.“

Wo es an Mitteln zur Unterhaltung der Chorschüler fehlte, half die Bürgerschaft wiederum aus der Noth und gab wöchentlich so genannte umgehende Freytische, die in den frühern Zeiten die Schullehrer selbst genossen hatten. (S. Küsters antiquitates Tangermündenses. Berlin, 1729. III. p. 15.)

§. 55.

Unter allen Einrichtungen, welche in Europäischen Ländern durch die neue Musikart veranlaßt worden sind, ist keine auffallender und empörender als die Castration junger Knaben, um die Stimmen derselben theils zu verschönern, theils dauerhaft zu machen. Ihr Ursprung ist sehr alt. Ammianus Marcellinus nennt die Königin Semiramis als die erste, welche eine so grausame, die menschliche Natur beleidigende Operation eingeführt hat.

„Semiramis teneros mares castravit omnium prima.“ Lib. 14. 6.

Aber in den frühern Zeiten scheint nicht der Gesang die Veranlassung dazu gegeben zu haben, sondern die Eifersucht. Man gebrauchte die verstümmelten Menschen zu Keuschheitswächtern, und mischte sie gewissen Maßen unter die Thiere und ließ sie wie Löwen und Hunde die Thüren der Großen bewachen. Die Einführung eines andern Gebrauchs derselben war den christlichen Jahrhunderten, und was am merkwürdigsten ist, der Kirche vorbehalten[153])

Denn mitten im Gebiet der Kirche ist dieser barbarische Gebrauch entstanden, und die meisten Castraten sind von jeher aus den Staaten des Papstes gekommen. Kein anderes Land in Europa hat sich eines solchen Verbrechens gegen die menschliche Natur bloß um eines Ohrenkitzels willen schuldig gemacht, als Italien. Ein witziger Deutscher Schriftsteller (Wekhrlin in seinen Chronologen

152) *M. Jerem. Weinrich* vero (es war vorher von der Eisenachischen Currende die Rede, von welcher auch Luther in seiner Jugend ein Mitglied war) stimulum daturus reliquis discentibus ad excolendam elegantiorem musicam, cum *Goetzio* chorum symphoniacum instituit. Ambulabant primum quatuor scholares, *modulantes* per urbem. Quae res nova mire placuit domesticis exterisque, ut *Goetzius* aliquando diligentius auscultans, manantibus genis Deo egerit gratias pro singulari hoc scholae urbisque ornamento. Crevit postea numerus, associatis etiam honestiorum civium filiis, quadragenario interdum major, ut non amplius ministri ecclesiae scholaeque una cum civibus nonnullis opus habuerint in choro hymnos decantare, cum scholares omni satisfecerint voto. Annal. Isnac. an. 1629.

153) La grande tuerie s' etablit dans les Etats du Pape, Prince qui n'a jamais fait un grand cas de la population. Sa monarchie etoit deja remplie d' eunuques célibataires qui faisoient voeu de n' etre point hommes, et qui le rompoient souvent. *Le Brigandage de la Musique Italienne*, *pag.* 48.

B. 1. S. 174.) ist der Meinung, die Erfindung der Mönche, die er unoperirte Castraten nennt, habe zu dieser Neuerung in gewisser Art bey den Italiänern die Bahn bereitet.

Die Zeit dieses Gebrauchs ist nicht genau zu bestimmen, aber er scheint auf alle Weise älter zu seyn, als diejenigen glauben, die ihn erst ins sechzehnte Jahrhundert setzen. Socrates und Sozomenus (s. Seite 143.) berichten schon, daß ein gewisser Briso, Eunuch der Augusta, Vorsteher und Lehrer der Sänger war. Obgleich nicht auszumachen ist, ob er um der Stimme willen verstümmelt wurde, so ist doch wahrscheinlich die dadurch entstandene Dauerhaftigkeit, vielleicht auch die Schönheit derselben die Ursache gewesen, ihn zum Lehrer und Vorsteher der Sänger zu machen. Der h. Cyprian erzählt auch, daß man zu Rom die Pantomimen einer ähnlichen Operation unterworfen habe, um den Körper derselben recht biegsam und weich zu erhalten [154]). Aus diesen Umständen läßt sich muthmaßen, daß der Gebrauch dieser Operation zur Erhaltung einer jugendlichen Stimme und jugendlicher Biegsamkeit des Körpers zwar schon lange vorhanden, aber noch nicht so verbreitet war, wie er nach der Erfindung der neuen Musikart vorzüglich in Italien verbreitet wurde.

Die Veranlassung zu dieser größern Verbreitung liegt zunächst im Cölibat der katholischen Geistlichkeit, wodurch man verhindert wurde, weibliche Stimmen zum Gebrauch der vielstimmigen Kirchenmusik zu bilden. Man mußte daher die Diskantstimme mit Knaben besetzen, die aber gewöhnlich noch ehe sie anfingen, mit Vortrag und Art singen zu lernen, ihre Stimmen verloren, so daß man nie andern, als unreifen Knabengesang für die Hauptstimme einer vielstimmigen Musik haben konnte. Da die Ehelosigkeit der katholischen Geistlichen der Kirche von zu großer Wichtigkeit zu seyn schien, als daß sie bloß um weibliche Singstimmen zu erhalten, hätte aufgehoben werden können, und doch der ungebildete Knabengesang den Italiänischen Ohren nicht gefallen wollte, so versündigte man sich lieber an der menschlichen Natur, und suchte durch Castration der Knaben zu erhalten, was man auf keine andere Art zu erhalten wußte, oder durch irgend eine Aufopferung erhalten wollte. So wie diese grausame Operation durch die Kirche gleichsam geheiligt war, verbreitete sie sich in Italien sehr schnell. Es wurden eigene Boutiquen errichtet, in welchen man sich castriren lassen konnte, und der Verfasser des Werks: Le Brigandage de la Musique Italienne (1777.) erzählt, man habe ordentliche Schilde mit der Ueberschrift: „Qui si castra ad un prezzo ragiorevole“ ausgehängt. Ein Franzos, welcher durch eine Italiänische Stadt kam, und nur wenig von der Landessprache verstand, ging in ein mit einem solchen Schilde versehenes Haus, um sich barbiren zu lassen, wurde aber sehr bestürzt, als er den Bewohner desselben Anstalten zur Operation machen sah. Er entsprang und rief als er auf der Straße war: „Come, birbante, tu vuoi cavarmi i testicoli? Non tengo altri che questi due, e tu portarmeli via.“ Es gereichte den übrigen Europäischen Völkern sehr zur Ehre, daß sie diese unnatürliche Gewohnheit nicht nachgeahmt haben. Sie ist gänzlich in der Familie der — ini geblieben, sagt der Verf. des eben angeführten Werks über die Italiänische Musik. Diese so verstümmelten Menschen wurden nur Soprani genannt. Ihre erste Erscheinung in England, Holland und im Norden erregte beynahe Aufruhr. Man konnte sich nicht an ihre riesenmäßige Körper, an ihre blassen Gesichter, und an ihre dicken Beine gewöhnen. Am Ende nahm sich das weibliche Geschlecht ihrer an, welches sich an dieser merkwürdigen Zweydeutigkeit ergetzte. Seit dieser Zeit genießen sie eine Art von Existenz; sie machen eine Art von Band zwischen der Wirklichkeit und der Illusion in der bürgerlichen Gesellschaft.

154) *La Borde* essai sur la Musique ancienne et moderne. Tom. I. pag. 67.

Die Vortheile, welche der Musik durch eine solche Versündigung an der menschlichen Natur erwachsen sind, werden von verschiedenen sehr verschieden betrachtet. Diejenigen, welche an solche Castratenstimmen gewöhnt sind, ziehen sie den schönsten Frauenzimmerstimmen weit vor; andere, welche noch nicht allen Geschmack an wahrer Natur verloren haben, sind der entgegen gesetzten Meinung, und finden diese Stimmen hart und unangenehm. Joh. Bapt. Donius, selbst ein Italiäner, war der letztern Meinung, glaubte, daß die Menge der Castraten der Musik sehr nachtheilig geworden sey, hielt eine weibliche und Knaben-Stimme für weit schöner als eine Castraten-Stimme, behauptete, die Zahl der schlechtern, nicht der guten Sänger sey dadurch vermehrt worden, weil man bey der frühen Operation noch nicht wissen könne, was für eine Art von Stimme entstehen werde, die Operation also stets auf gut Glück gewagt werden müsse; und endlich hielt er die Castraten für die Ursache, daß selten andere, unoperirte Knaben in der Singkunst unterrichtet wurden, weil die vielen Eunuchen alles so besetzt hatten, daß für die Nicht-Eunuchen keine Vortheile durchs Singen gehofft werden konnten, man auch nicht wissen konnte, was für eine Stimme nach der Mutation heraus kommen würde [155]).

Diese Einwendungen wird jedermann gegründet finden müssen, der nicht durch lange Gewohnheit für Castratenstimmen eingenommen ist. Die Singorgane werden zwar durch die Operation gehindert, sich zu erweitern, aber nicht sich zu verhärten. Das Weiche und Biegsame des Tons, welches in einer Knabenstimme, und noch mehr in einer Frauenzimmerstimme liegt, und eine der ersten Eigenschaften einer schönen Stimme ist, kann folglich bey einem Castraten höchstens in der Jugend Statt finden, da es sich bey weiblichen Stimmen oft bis ins späteste Alter erhält, weil, wie Kircher sagt, die Samengefäße des weiblichen Geschlechts mit den Stimmen-Organen nicht in so nothwendiger Verbindung stehen, wie bey dem männlichen Geschlecht [156]).

Man will auch bemerkt haben, daß die Verstandeskräfte durch die Castration leiden, und daß solche in anderm Betracht schon sehr unglückliche Geschöpfe unfähig zur Erreichung höherer Kenntnisse in Wissenschaften und Künsten werden. So wahr es ist, daß durch eine solche Beleidigung der Natur das Band der körperlichen Kräfte gewaltsam zerrissen wird, und alle eine veränderte Richtung und Wirkung erhalten müssen, die sich in Rücksicht aufs Aeußere nicht bezweifeln läßt, so weiß man doch nicht, in wie weit auch die Verstandeskräfte von den körperlichen Beschaffenheiten abhängen, um mit Sicherheit die angeführte Bemerkung als gegründet annehmen zu können. Man weiß, daß in den ältern Zeiten bey den Babyloniern, Aegyptiern und Persern die ersten Staatsämter mit Eunuchen besetzt wurden, wozu theils Muth und Entschlossenheit, theils Klugheit und mancherley Kenntnisse erforderlich waren. Und in neuern Zeiten hat man Castraten gekannt, die zwar keine Armeen anführten, oder im Kabinett die Staatsangelegenheiten ganzer Reiche besorgten, sich aber

155) Non desunt magno judicio viri, qui contra censeant non modicam inde labem ac detrimentum musicae arti esse conflatum. Primum enim multo jucundior in universum est mulierum ac puerorum non exsectorum vox, quam eunuchorum: deinde cum plerique tenera adhuc evirentur aetate, qua nondum se naturalis vocis bonitas satis prodere potest; ex eo fit ut vervecum potius multiplicetur cohors, quam bene canentium chorus: tertio id ipsum efficit ut pauci hodie filios suos canendi arte instrui velint: cum enim illinc videant tot eunuchos in odeis regnantes, hinc porro aestiment quam cito acuta atque incentiva puerorum vox deflorescat, nec divinare queant an post pubertatem immutata, suavitatem habitura sit, non satis operae pretium facturos se putant, si eos edoceri curent. *De praestantia Musicae veteris, Lib. III. pag. 105.*

156) Quod vasa spermatica in foeminis non tam necessariam dependentiam habent cum organis vocalibus. *Musurg. L. 1. Anatom. c. 14 corollar. 2.*

doch auf schlüpfrigen Posten mit Vorsicht und wahrer Weltklugheit zu benehmen und zu erhalten wußten. Dieß würde mit schwachen Verstandeskräften nicht möglich gewesen seyn. Indessen ist es doch merkwürdig, daß noch kein Castrat in der Composition weit gekommen ist, am wenigsten in der höhern Gattung, zu welcher eine starke und feurige Fantasie erforderlich ist. Mir ist wenigstens noch keiner von dieser Art bekannt.

Daher ist auch wohl der Vorwurf gegründeter, welchen J. J. Rousseau den Castraten macht, daß sie nehmlich zwar schön, aber ohne Feuer und Leidenschaft singen [157]). Denn das Feuer ist ihnen genommen. Nicht minder könnte es wahr seyn, daß sie eine schlechtere Aussprache haben, als unverstümmelte Menschen, weil die Sprachorgane mit den Singorganen durch die Operation und Folgen derselben zugleich verändert werden [158]).

Obgleich die Castration zum Behuf der Stimme zuerst in den päpstlichen Staaten aufgekommen ist, so scheinen in der päpstlichen Kapelle die Castraten doch erst im Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts zur Besetzung der Sopranstimmen gebraucht worden zu seyn. Adami (Catalogo de' nomi, cognomi, e Patria dei Cantori Pontificii, pag. 189) nennt den Pater *Girolamo Rosini* aus Perugia als den ersten, welcher als Sopran im Jahr 1601 in dieser Kapelle aufgenommen worden ist. Vorher wurde der Sopran durch Falset- oder Fistel-Stimmen besetzt, die den Spaniern besonders eigen gewesen seyn sollen. Die Spanischen Sänger wollten desfalls den *Rosini* nicht gern unter die päpstlichen Sänger aufgenommen wissen, und verwarfen ihn bey der Probe. Allein Clemens VIII. nahm ihn dennoch auf. Adami hat dieß alles aus einem handschriftlichen Aufsatz des *Ant. Liberati* unter dem Titel: *Ragguaglio dello stato del coro de' Cantori della capella Pontificia antico, e moderno, e Avvisi per la sua conservazione*, genommen, merkt aber dabey an, daß jeder davon glauben könne, was er wolle. „Creda ogn'uno quello più gli piace. Durch diesen Umstand wird es ungewiß, ob *Rosini* wirklich der erste Castrat in der päpstlichen Kapelle war.

Giovanni de Sanctis, ein Spanier, welcher 1625 zu Rom starb, soll der letzte Falsettist in der päpstlichen Kapelle gewesen seyn, wie Matteo Fornari in seiner Narrazione istorica della capella Pontificia erzählt.

§. 56.

Die bisher angeführten Einrichtungen sind, wie sich aus der Natur der Sache ergiebt, offenbar bloß durch die neue Musikart veranlaßt worden. Es drangen sich aber noch manche andere Gebräuche in die Kirche ein, und wurden mit dem öffentlichen Gottesdienst verflochten, woran die Musik völlig unschuldig ist, ob sie gleich stets wenigstens einigen Antheil nehmen mußte. Von dieser Art sind die geistlichen Schauspiele. So sehr die Kirchenväter der ersten christlichen Jahrhunderte gegen die heidnischen Schauspiele eiferten, und den Christen den Geschmack daran zu benehmen suchten, so fing man doch bald an, anderer Meinung zu werden, und eine Art von Schauspiel aufkommen zu lassen, wodurch man das Volk von biblischen Begebenheiten unterrichten und sie in Andenken erhalten, auch vielleicht den Religionseifer desselben recht entflammen wollte. Man kennt daher aus den frühern christlichen Jahrhunderten keine andere als geistliche Schauspiele, die häufig dem öffentlichen Gottesdienst einverleibt, und entweder in den Kirchen selbst oder auf den dazu gehörigen Kirchhöfen gespielt wurden. Kein christliches Volck in Europa ist ohne solche Schauspiele gewesen; aber überall trugen

157) Ces hommes qui chantent si bien, mais sans chaleur et sans passions etc. *Dict.* de Musique, art. Castrato.

158) Ils parlent et prononcent plus mal que les vrais hommes, et il y a meme des lettres telles que l'r, qu'ils ne peuvent point prononcer du tout. *Ibid.*

sie den Geist des Zeitalters, Aberglauben, Finsterniß, und alle damit verbundenen Ungereimtheiten an sich. Sie waren daher genau genommen nichts andres als geschmacklose Mummereyen, wobey man dem pöbelhaften, plumpen und schmutzigen Witz damaliger Zeiten den Zügel schießen ließ, und sich desto besser daran ergezte, je handgreiflicher und ungereimter alles war.

Ihrem erstern Ursprung gemäß, nach welchem sie der Absicht der Geistlichen nach dienen sollten, das Volk mit den Religionsgeheimnissen bekannt zu machen, wurden sie Mysterien genannt.

Da die christliche Religion nach ihrer damaligen Verfassung ihren Hauptsitz in Italien hatte, so ist es sehr wahrscheinlich, daß auch diese damit in Verbindung stehende Spiele daselbst ihren ersten Ursprung genommen haben werden. Apostolo Zeno (Bibl. Ital. p. 487.) erzählt, er habe in einigen alten Chroniken gefunden, daß schon 1343 zu Padua im Prato della Valle ein solches geistliches Schauspiel aufgeführt worden sey, und Muratori erwähnt einer Vorstellung des Leidens, der Auferstehung, Himmelfahrt rc. Christi, die man in Friaul im Jahr 1298 veranstaltet hat [159]). Man hat aber nicht ohne Grund behauptet, daß diese Spiele bloß stumme Mummereyen gewesen sind, wobey weder geredet noch gesungen wurde. Verkleidete Menschen stellten die Personen vor, welche mit der biblischen Geschichte in Verbindung standen. *Riccoboni* (Reflexions sur les differens Theatres de l'Europe, pag. 73.) redet von solchen stummen Schauspielen, die noch im siebenzehenten Jahrhundert in der katholischen Kirche bey Gelegenheit des Frohnleichnams- und anderer Feste üblich waren. Auch die so genannte Brüderschaft del Gonfalone (Compagnia del Gonfalone) welche 1264 gestiftet worden ist, soll in der Charwoche das Leiden Christi vorgestellt haben. Man läßt diese Vorstellungen bis 1549 dauern, in welchem Jahr der Papst Paul III. dieser Brüderschaft verbot, ihre Spiele im Coliseo fortzusetzen. Dessen ungeachtet sind sie an andern Orten fortgesetzt worden. Aber auch diese Spiele scheinen stumme Vorstellungen gewesen zu seyn, woran die Musik wenig Antheil hatte. Die Benennungen dieser Stücke hingen vom Inhalt derselben ab. War der Inhalt aus dem alten Testament genommen, so hießen sie *Figure*, aus dem neuen Testament *Vangeli*, und wenn sie Glaubensgeheimnisse enthielten, *Misterj*. Vorstellungen von den Wundern der Heiligen nannte man *Essempj*, Vorstellungen ihres ganzen Lebens aber *Istorie*. Bisweilen wurden sie auch *Comedie spirituali* genannt. Die allgemeine Benennung war aber Rappresentazione. Moralische Stücke die in 15ten Jahrhundert sehr üblich waren, nannten die Italiäner *Fausti*. Völlig musikalisch scheinen aber solche Vorstellungen erst am Ende des funfzehnten Jahrhunderts geworden zu seyn. Eines der ältesten dieser Spiele, welches Crescimbeni kannte, handelt von Abraham und Isaac, und wurde im Jahr 1449 zu Florenz in der Maria-Magdalenenkirche aufgeführt. Der Verfasser desselben hieß Francesco Belcari. Die Bekehrung St. Pauls wurde nach Menetrier ums Jahr 1480 zu Rom auf einem besonders dazu gebaueten beweglichen Theater aufgeführt, und nach einer Nachricht, welche der Verfasser derselben Johann Sulpitius in der Dedication seines Vitruvs davon giebt, ist sie völlig gesungen worden. „Tragoediam, quam nos agere et cantare primi hoc aevo docuimus" sagt Sulpitius. Aus dieser Stelle hat man geschlossen, daß Sulpitius überhaupt als Erfinder des musikalischen Drama anzusehen sey, (s. *Bayle* Dict. hist. et crit. Art. Sulpitius). Andere wollen aber

159) Anno Domini 1298. die 8. exeunte Majo, videlicet in die Pentecostes, et in aliis sequentibus diebus facta fuit representatio Ludi Christi, videlicet Passionis, Resurrectionis, Ascensionis, Adventus Sancti Spiritus, et Adventus Christi ad Judicium in Curia domini Patriarchae Austriae civitatis honorifice et laudabiliter per Clerum. *Scriptores Rerum Italic. Vol. XXIV. pag. 1205.*

aber unter cantare kein Singen sondern bloß Declamiren verstehen. (S. Flögels Geschichte der komischen Litteratur, B. 4. S. 132.)

In Frankreich scheinen die geistlichen Schauspiele ebenfalls sehr frühe üblich gewesen zu seyn. *Beauchamps* (Recherches sur les Theatres de France depuis l' année onze cens soixante-un, jusques à present. A Paris, 1735. 4.) giebt ein noch vor 1398 errichtetes Theatre de Saint Maur als ein solches an, worauf von einer ordentlichen Gesellschaft Mysterien gespielt worden sind. Menetrier ist der Meinung, daß sie zuerst durch Pilgrimme, die aus Jerusalem und aus dem gelobten Lande, oder von andern Andachtsörtern, wohin sie gewahlfahrtet hattet, zurück kamen, in Frankreich eingeführt worden sind. Boileau hat hierüber in seiner Art poetique (Chant III. v. 81.) wo er von der Tragödie redet, eine vortreffliche Stelle, wodurch dieser Ursprung bestätigt wird.

Chez nos devots ayeux le Theatre abhorré,
Fut long tems dans la France un plaisir ignoré,
De Pelerins, dit on, une Troupe grossiere
En Public à Paris y monta la premiere;
Et sottement zelée en sa simplicité
Joua les Saints, la Vierge et Dieu par pieté.
Le sçavoir à la fin dissipant l' ignorance
Fit voir de ce projet la devote imprudence
On chassa ces Docteurs prechans sans mission,
On vit renaitre Hector, Andromaque, Ilion.
Seulement les Acteurs laissant la Masque antique
Le Violon tint lieu de Choeur et de Musique.

Diese Pilger gingen nach dem Bericht des Menetrier truppweise, und sangen ihre Lieder von den Religionsgeheimnissen, von den Wundern der Heiligen und Martyrer in den Straßen und auf öffentlichen Plätzen mit dem Pilgerstab in der Hand und in einer Kleidung, die die Aufmerksamkeit des Volks auf sich zog. Ihre Hüte und Mäntel waren mit Muscheln und Bildern von verschiedenen Farben bedeckt. Einige Pariser Bürger wurden durch solche Aufzüge so von Frömmigkeit und Andacht entflammt, daß sie eine Summe Geldes zusammen schossen, um damit einen schicklichen Platz zu kaufen, auf welchem ein Theater zur Vorstellung dieser Mysterien, sowohl zum Unterricht als zum Vergnügen des Volks errichtet werden konnte [160])

160) Il est certain que les Pelerinages introduisirent ces Spectacles de Devotion. Ceux qui revenoient de Ierusalem, et de la Terre-Sainte, de saint Iacques de Compostelle, de la sainte Baume, de Provence, de Sainte Reine, du Mont saint Michel, de Notre-Dame du Puy, et de quelques autres lieux de pieté, composoient des Cantiques sur leurs voyages, y meloient le recit de la vie et de la mort du Fils de Dieu, ou du Iugement dernier d' une maniere grossiere, mais que le chant et la simplicité de ces tems là sembloient rendre pathetique, chantoient les miracles des Saints, leur Martyre, et certaines Fables à qui la créance du peuple donnoit le nom de visions, et d' apparitions. Ces Pelerins qui alloient par troupes, et qui s'arrêtoient dans les rues et dans les places publiques, où ils chantoient le Bourdon à la main, le chapeau, et le Mantelet chargez de Coquilles et d' Images peintes de diverses couleurs, faisoient une espece de spectacle qui plut, et qui excita la pieté de quelques Bourgeois de Paris à faire un fond pour acheter un lieu propre à elever un Theatre, où l'on representeroit ces Mysteres les jours de fête, autant pour l' instruction du peuple, que pour son divertissement. *Des Representations en Musique anciennes et modernes, pag. 152-53.*

Ungeachtet der großen Wahrscheinlichkeit dieses Ursprungs der Mysterien in Frankreich, sind doch Gründe vorhanden, ihnen einen frühern Ursprung zu geben; denn die Histoire de Paris (Tom. I. pag. 523) berichtet, daß schon im Jahr 1313. solche Schauspiele in Paris gegeben worden sind, worin die Freude der Seligen im Himmel und die Strafen der Verdammten in der Hölle vorgestellt wurden. Philipp der Schöne schlug nehmlich am Pfingstfest des Jahrs 1313 seine drey Söhne zu Rittern, lud dazu den König und die Königin von England ein, (die auch nebst einer großen Anzahl ihrer Baronen erschienen) und veranstaltete ein achttägiges Fest, welches an Abwechselung der Lustbarkeiten für eines der angenehmsten gehalten wurde. Bey dieser Gelegenheit errichteten die Einwohner von Paris verschiedene Theater, und ließen die vorerwähnten Stücke darauf spielen.

Ums Ende der Regierung Carls *V.* (Sapiens) in Frankreich war eine Art von Ballade üblich, die von Pilgern zur Ehre Gottes und der Maria, mit einer Anrede an den Fürsten, dem sie dedicirt war, abgesungen wurde. Man nannte einen solchen Gesang Chant royal, und dieser Königliche Gesang scheint das Theatre de Saint Maur veranlaßt zu haben, auf welchem nach *Beauchamps* Meinung 1398 zuerst Mysterien gespielt worden sind. Das Volk lief in so großer Menge zu diesen Spielen, daß sie der Prevot von Paris den Einwohnern von St. Maur und in seiner übrigen Gerichtsbarkeit verbieten ließ. Da aber die Schauspieler Bittschriften bey Hofe eingaben, und König Carl IV. selbst Vergnügen an ihren Vorstellungen gefunden hatte; so wurde ihnen im Jahr 1402 ein Freyheitsbrief gegeben, nach welchem sie in der Folge ohne Hindernisse spielen konnten. In diesem Freyheits-Brief (der in des *de la Marre* Traité de la Police, Tom. I. pag. 437. abgedruckt ist) werden die Glieder der Gesellschaft maitres, Gouverneurs et confreres de la Confrairie de la Passion genannt, und die Gesellschaft nannte sich von dieser Zeit an selbst nicht anders als die Passionsbrüderschaft.

Die Aufführung solcher Mysterien wurde dem Volke eben so bekannt gemacht, wie noch in neuern Zeiten Seiltänzer, Kunstreiter rc. ihre Künste bekannt zu machen pflegen, nehmlich durch öffentlichen Ausruf und durch Aufzüge. Man gebrauchte auch bisweilen Verse dazu, z. B.

On faict savoir à sons et cris publiques
Que dans Paris un Mystere s' apreste
Representant actes apostoliques.

Im Jahr 1541 erschien zu Paris einer Schrift unter dem Titel: Le Cry et Proclamation publique faicte pour jouer le Mystere des actes des apotres en la ville de Paris, le jeudy 16 Decembre 1540 par le Commandement du Roy nostre Sire, et Mr. le Prevost de Paris, afin de venir prendre les Rovles pour jouer le dict mystere, (8. 64 Seiten) worin alle diese Umstände beschrieben sind. Die Unternehmer machten den Aufruf zu Pferde, und ihre Kleidung wird auf folgende Art beschrieben:

„Les quatres Entrepreneurs du dit mystere la presente année, vestus de chamarres de taffe- „tat armoisy, et pourpoinct de velours, le tout noir, bien montez, et leurs chevaulx garnis de „housses, faissoient le Cry et Proclamation."

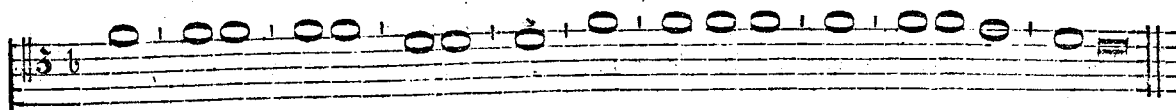
Die Zahl der noch vorhandenen Mysterien, die theils auf der Königl. Bibl. zu Paris in Handschriften befindlich, theils in verschiedenen Werken, die Geschichte des französischen Theaters betreffend, wenigstens in Auszügen abgedruckt sind, ist nicht unbeträchtlich; allein die Verfasser der meisten sind unbekannt. Wer sie kennen zu lernen begierig ist, kann sie in Beauchamps Recherches etc. in der Histoire du Theatre François depuis son orgine jusqu' à present (à Amsterd. 1735. 8.), ausführlich, und in Flögels Geschichte der komischen Litteratur (B. 4.) zum Theil verzeichnet finden. Da die Musik entweder sehr geringen Antheil daran hatte, oder man wenigstens nicht genau weiß, von welcher Beschaffenheit sie war, so halte ich es für unnöthig, weitläuftig über diese Materie zu seyn.

Eine andere Art von Schauspielen war in Frankreich schon sehr frühe üblich, welche **Moralitäten** genannt wurden. Sie hatten etwas ähnliches mit den Mysterien, waren hauptsächlich moralischen Inhalts, und sind in so fern schon als eine verbesserte Gattung jener ersten Spiele zu betrachten. Man personificirte darin Tugenden und Laster. Ihren Ursprung sollen sie durch Advokatenschreiber (Clercs) genommen haben, die sich zu einer Gilde vereinigten und ein Oberhaupt unter dem Titel eines Königs de la Bazoche hatten. Diese so genannten **Bazochisten** sollen die Moralitäten eben so ausschließend aufgeführt haben, wie die Passionsbrüder ihre Mysterien. Um sich einen Begriff von dem Geist dieser Spiele zu machen, und sich zu überzeugen, daß die Musik nur wenig dabey in Betracht kommen konnte, führe ich nur Eine Stelle aus einer der sonderbarsten an, Le Mystere de Biena dvisé et maladvisé betittelt. Die Teufel geben dem Thörichten bey seiner Ankunft in der Hölle ein Abendessen. Die Gäste setzen sich an eine sehr gut besetzte Tafel; da sie aber nach den Speisen reichen wollen, lodern sie alle in Feuer auf. Der Beschluß des Stücks wird hierauf mit einem großen Feuerwerk gemacht [161]).

In den übrigen christlichen Ländern hat es an solchen geistlichen Spielen ebenfalls nicht gefehlt. Die Spanier hatten ihre Autos Sacramentales, die mit den Mysterien einerley sind, vielleicht in größerer Menge, als man sie in andern Ländern hatte. Die Engländer hatten ihre Mysteries, moral plays, moralities etc. eben so gut und eben so frühe, als sie die Franzosen und vielleicht selbst die Italiäner hatten, und überall war der Geist dieser Spiele einerley, nehmlich dem Grad der Cultur des Zeitalters angemessen.

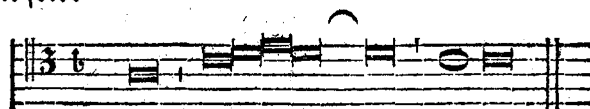
Nicht minder findet man die frühesten Spuren solcher Spiele in Deutschland. Das Absingen der Passion, die noch vor kurzem selbst in den protestantischen Kirchen unsers Vaterlandes Statt fand, und worin der Geistliche oder der Cantor den Herrn Jesum, ein Knabe den Petrum, ein anderer den Judas, noch ein anderer die Magd des Hohenpriesters, und die übrigen Schüler auf dem Sängerchor den Schwarm der Juden vorzustellen pflegten, ist ein wahres Ueberbleibsel der alten Mysterien, und selbst unsere neuern Oratorien, wie die Niemeyerschen und Rellischen, sind dieses Ursprungs, weil handelnde Personen darin vorkommen, ob sie schon nach dem neuern, gereinigtern Geschmack nichts zu handeln, sondern bloß zu singen haben, folglich des letztern Umstands wegen eigentliche Cantaten seyn sollten. In den frühern Jahrhunderten mußte jemand, um die Vorstellung der Leidensgeschichte recht natürlich zu machen, gewöhnlich hinter der Orgel sogar das Krähen des Hahnes nachahmen.

In der Sammlung meiner musikalischen Alterthümer finden sich auch einige geschriebene Vorstellungen der Leidens- und Auferstehungs-Geschichte, und eine gedruckte vom Jahr 1588. Eine der Geschriebenen ist von 1637, folglich nicht viel jünger als die Gedruckte, deren Verfasser **Bartholomäus Gesen**, aus Münchberg im Culmbachischen war. Um dem Leser einen Begriff von dieser Art von Musik zu machen, muß ich einige Beyspiele daraus anführen. In einer der Geschriebenen kommen ein Evangelist, Jesus, Judas, ein Apostel, Petrus, Caiphas, zwey Mägde, Pilatus, und dessen Frau vor, die aber sämmtlich ihre Rollen im Collectenton absingen. Die versammelten Juden hingegen singen alles, was sie zu sagen haben (wie es der Natur der Sache nach auch seyn muß) im Chor. Judas singt z. B. als er den Hohenpriestern und Aeltesten die 30 Silberlinge wiedergeben wollte:



161) S. Flögels Geschichte der komischen Litteratur. B. 4. S. 249.

Der Evangelist fährt fort:



Und die Juden antworten im Chor:



In der gedruckten Passion ist diese Einrichtung verkehrt, denn die einzelnen Personen singen im Chor. Hundert und mehrere Jahre früher werden wahrscheinlich die ganzen Vorstellungen im Collectenton gesungen worden seyn.

Andere Arten von geistlichen Schauspielen sind in Deutschland schon in den frühesten Jahrhunderten üblich gewesen. Unsere Roswitha von Gandersheim, die ums Jahr 980 unter den Ottonen lebte, hat schon den Terenz nachgeahmt und sechs geistliche Schauspiele unter den Titeln: Gallicanus, Dulcitius, Kallimachus, Abraham, Paphnutius, und Glaube, Liebe, Hoffnung, verfertigt. In den Corveyischen Annalen (s. *Leibnitii* SS. rer. Brunsuic. T. III. pag. 311.) wird unter dem Jahr 1265. bemerkt, daß die jüngern Mönche zu Heresburg eine geistliche Komödie vom verkauften Joseph aufgeführt haben [162]. In eben diese vielleicht noch etwas frühere Zeit fällt auch das Osterspiel vom Antichrist, welches P. Bernh. Petz entdeckt hat. Es führt den Titel: Ludus Paschalis de adventu et interitu Antichristi. Der Römische Kaiser, die Kirche und die Synagoge treten zuerst auf; der Kaiser verlangt, daß alle Könige ihm unterthan seyn, und Tribut bezahlen sollen; sie thun es auch alle, nur nicht der König von Frankreich, der aber angegriffen und überwunden wird, und sodann dem Kaiser den Vasalleneid leistet. Der Antichrist kommt zuletzt, zwingt den Kaiser und die Könige, ihm den Eid der Treue zu leisten, wird aber auf einmal, da er eben in der

162) Iuniores fratres in Heresburg sacram habuere comoediam de Iosepho vendito et exaltato, quod vero reliqui ordinis nostri Praelati male interpretati sunt.

größten Herrlichkeit auf seinen Throne sitzt, zu Boden geworfen, und die Seinigen werden verjagt. Die Monarchen wenden sich hierauf wieder zur Kirche [163]). Flögel (Geschichte der komischen Litter. B. 4.) führt solcher Spiele mehrere aus den frühern Jahrhunderten an; da aber die Musik bey allen nur sehr geringen Antheil gehabt zu haben scheint, so werden sie hier mit Stillschweigen übergangen [164]).

§. 57.

Der Inhalt aller dieser geistlichen Spiele ist meistens ein Gemisch von den abscheulichsten Ungereimtheiten, und häufig von wirklichen Gotteslästerungen. In einer Französischen Vorstellung der Auferstehung, wird der ewige Vater schlafend eingeführt, und ein Engel weckt ihn mit folgenden Worten auf:

Ang. Pere - Eternel, vous avez tort,
Et devriez avoir vergogne?
Votre fils bien - aimé est mort,
Et vous dormez comme un yvrogne.

Der ewige Vater antwortet: Il est mort? Der Engel: D' homme de bien, und der ewige Vater schließt: Diable emporte qui en savait rien. Unter Franz I. wurde ein Stück aus der Apokalypse gespielt; wobey Johannes das ganze christliche Glaubensbekenntniß, die Dreyeinigkeit, die Erlösung und die unbefleckte Empfängniß der Maria erzählt. Patroklus erwiedert darauf:

Tu as des propos fort rusez,
En soustenant chose impossible.
Or, viens ça. Est il bien possible,
Qu' une pucelle peust porter
Enfant, et puis le rapporter
Sur terre, sans avoir fracture
Au concept, rien la geniture,
Ne sans perdre virginité?

Im funzehnten Jahrhundert noch wurde in Dauphiné der Schwelger gespielt, worin Asmodi als Teufel der Schwelgerey, und Pluto, als Teufel der Reichthümer vor dem Richterstuhl des ewigen Vaters erscheinen, und den reichen Schwelger, welcher auf den Knieen vor dem Richter liegt, verklagen. Ein Engel ist sein Advokat, und war schon nahe dabey, seine Lossprechung zu erhalten, als der heil. Lazarus erscheint, sich von der Sache unterrichtet und sagt:

Che! Messer Parte Eterno,
Voi tu dunque salvare
Di Belzebutte un germe, un mascalzone,
Spilorcio, e crapulone,
Che va per le cucine

163) *Pezii* Thesaurus novissimor. Anecd. Vol. II. P. 3. p. 185.

164) Die ausführlichste Nachricht von solchen Spielen nebst vielen Auszügen daraus, findet man in Gottscheds nöthigem Vorrath zur Geschichte der dramatischen Dichtkunst. Im zweyten Band dieses Werks sind auch die Noten zu einigen Chören abgedruckt, die noch ins funfzehnte Jahrhundert gehören.

Le pentole fuitando, et del Profeta
Se qualchedun gli parla, o delle legge,
La pancia ei si tasteggia, e poi risponde:
Che legge? Che Mose?
Il Pentateuco mio questo è alla fè [165]).

§. 58.

Eine andere Art von geistlichen Spielen, waren die so genannten Narren- und Eselsfeste, die so ausschweifend sind, daß man kaum begreifen kann, wie sie Eingang in die Kirche haben finden können. Dennoch haben sie bis ins funfzehnte Jahrhundert gedauert. Man wählte in den Cathedralkirchen einen Bischoff oder Erzbischoff der Narren, ließ ihn Messe halten, während die übrigen Geistlichen, auch Nichtgeistliche, unter Masken die größten Thorheiten und Abscheulichkeiten in der Kirche begingen. Sie gingen tanzend und unter dem Gesang unanständiger Lieder in die Kirche. Sie spielten in Karten und Würfeln vor den Augen des Messe lesenden Priesters, aßen und tranken am Altar, warfen Excremente und andere stinkende Sachen in die Rauchfässer, und räucherten das Volk damit [166]). Nach Endigung der Messe liefen sie wie Unsinnige in der Kirche herum, sprangen und tanzten zum Theil sogar nackend vor dem ganzen Volke. Beym Anfang des Festes rief der Almosenpfleger mit lauter Stimme: Silete, silete, silentium habete. Der Chor antwortete: Deo gratias. Der Narrenbischoff gab sodann, nachdem er gesagt hatte: Adjutorium etc. dem Volk die Benediction, worauf sogleich ein Ablaß erfolgte, welchen der Almosenpfleger im Namen seines Herrn dem Volk mit folgenden Worten ertheilte:

De par Mossenhor l' Evêqué,
Que Dieou vos doné mal al Besclé
Avez una plena banasta dé pardos,
E dòs de Raschâ de fôl lo mentô.

An den andern Tagen des Festes wurden die nehmlichen Ceremonien gemacht, der Ablaß war aber verändert, z. B.

Mossenhor, qu' es eissi présen,
Vòs dona XX. banastas dé mal dé dens,
Et à tôs vôs aoutrés aoûssi,
Dona una cóa de Roussi [167]).

165) „Was, ewiger Herr Vater! Du willst also ein Teufelskind, einen Straßenräuber, einen Filz, einen Schwelger los sprechen? Der in die Küchen läuft, um die Töpfe zu beschnüffeln, und wenn ihm jemand vom Gesetz und den Propheten etwas sagt, seinen Wanst streichelt, und antwortet: Was Gesetz? Was Moses? Dieß sind meine fünf Bücher Mosis.“

166) „Divini ipsius Officii tempore larvati, monstruosi vultibus, aut in vestibus mulierum, aut leonum, vel histrionum choreas ducebant, in choro cantilenas inhonestas cantabant, offas pingues supra cornu altaris juxta celebrantem missam comedebant, ludum taxillorum ibidem exarabant, thurificabant de fumo foetido, ex corio veterum sotularium, et per totam Ecclesiam currebant, saltabant ect.“ *Du Cange* Gloss. med. et inf. Latin. voc. Kalenda.

167) Der Sinn dieser Verse ist ungefähr folgender: „Im Namen meines Herrn Bischofs, daß der liebe Gott euch allen ein Unglück an der Leber, mit einem gehäuften Korb voll Vergebung, und zwey Finger voll Krätze unter das Kinn, schicke.“ Ferner: „Mein Herr der gegenwärtig ist, giebt euch zwanzig Körbe voll Zahnschmerzen, und fügt den andern euch schon gemachten Geschenken noch einen alten Pferdeschwanz bey.“

In einem alten Mspt. in einer Kirche zu Sens ist das ganze Rituale dieses Festes beschrieben. Das Alleluja nach dem Deus in adjutorium ect. war auf folgende Art von einander gerissen, und wurde so gesungen:

Alle Resonent omnes Ecclesiae
Cum dulci melo symphoniae,
Filium mariae Genetricis piae
Ut nos septiformis gratiae,
Repleat donis et gloriae,
Unde Deo dicamus *luia*.

Auf dieses sonderbare Alleluja folgte eine zweyte Ankündigung des Festes durch vier oder fünf Sänger, die hinter dem Altar versteckt waren. Sie sangen en Fauxbourdon folgende Verse:

Haec est clara dies clararum clara dierum,
Haec est festa dies festarum festa dierum.

In eben diesem Mspt. finden sich folgende sechs leoninische Verse von einer Hand des funfzehnten Jahrhunderts geschrieben:

Festum festorum de consuetudine morum,
Omnibus urbs Senonis festivat nobilis annis,
Quo gaudet Praecentor; tamen omnis honor
Sit Christo circumciso nunc, semper et almo.
Tartara Bacchorum non pocula sunt fatuorum,
Tartara Vincentes sic fiunt ut sapientes.

woraus man sieht, daß der Vorsänger die meiste Ehre und das meiste Vergnügen von diesem Feste hatte, daß es folglich sehr musikalisch dabey hergegangen seyn muß.

Die Kirche hat zwar diese Feste nie öffentlich gebilligt; sie hatten aber dennoch ihren Fortgang. Noch im Jahr 1479. wurde zu Rheims eine Erlaubniß dazu ertheilt, und das Kapitel gab die Kosten dazu her, machte aber die Bedingungen, daß es ohne Possen, ohne Instrumente, und ohne öffentliche Aufzüge durch die Stadt gefeyert werden sollte [168]).

Das Eselsfest wird für noch älter gehalten. Du Cange (Gloss. med. et inf. Latinit. voc. Festum asinorum) giebt eine sehr ausführliche Beschreibung davon, und führt alles an, was dabey gesungen worden ist. Eine andere Beschreibung desselben findet sich unter den Handschriften der Königl. Bibl. zu Paris. Nach dieser wurde ein Esel mit einem Chorrock behangen, und in Begleitung vieler Geistlichen und des Volks durch die Straßen in die Kirche geführt. Vor der Kirchenthüre wurde gesungen:

Lux hodie, lux laetitiae, me judice, tristis
Quisquis erit, removendus erit solemnibus istis.
Sint hodie procul invidiae, procul omnia moesta,
Laeta volunt, quicumque colunt Asinaria Festa.

168) S. Memoires pour servir a l' Histoire de la Fete des Foux, qui se faisoit autrefois dans plusieurs Eglises. Par Mr. *du Tillot* etc. 1741. 4. In diesen Nachrichten ist nicht nur das Fest beschrieben, sondern es sind auch die Kleidungen oder Masken darin in Kupfer gestochen, deren man sich an verschiedenen Orten dabey bedient hat.

Um den Esel herum sang man folgendes Lied, welches mit der dazu gehörigen Melodie in der genannten Beschreibung befindlich ist, und seiner Seltenheit wegen hier mitgetheilt zu werden verdient.

Orientis partibus
Adventavit asinus
Pulcher et fortissimus
Sarcinis aptissimus
Hè, sire Ane, hè.

Hic in collibus sicsen
Enutritus sub Ruben,
Transiit per Jordanem,
Saliit in Bethleem.
Hè, sire Ane, hè.

Saltu vincit hinnulos
Damas et capreolos,
Super Dromedarios
Velox Madianeos.
Hè, sire Ane, hè.

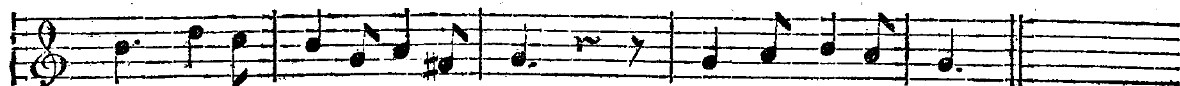
Aurum de Arabia,
Thus et Myrrham de Saba
Tulit in Ecclesia
Virtus Asinaria
Hè, sire Ane, hè.

Dum trahit vehicula
Multa cum sarcinula
Illius mandibula
Dura terit pabula;
Hè, sire Ane, hè.

Cum aristis hordeum
Comedit et carduum,
Triticum à palea
Segregit in area;
Hè, sire Ane, hè.

Amen dicas, Asine,
Iam satur ex gramine,
Amen, Amen itera,
Aspernare vetera
Hè, sire Ane, hè.





Die Absicht dieses Festes war, die Propheten in einer Prozession vorzustellen, welche die Geburt Christi vorher verkündigt hatten. Balaam erscheint auf einer Eselin, und dieser Umstand allein schein dem Feste seinem Namen gegeben zu haben.

§. 59.

Der Geschmack an solchen Spielen, womit man den Gottesdienst entweihte, zog nothwendig eine Menge Mißbräuche von anderer Art in Kirchen und Schulen nach sich. Da die geistlichen Schauspiele selbst nichts andres als abgeschmackte Possenspiele waren, so darf man sich nicht wundern, daß wirkliche Possenreisser, dergleichen die Mimen, Jaculatores ꝛc. gewesen zu seyn scheinen, ebenfalls in die Kirche drangen, und das Volk nach ihrer Art zu belustigen suchten. Diese Menschenklasse, wel-

che wahrscheinlich von den alten Römischen Mimen abstammte, und sich durch alle finstere Jahrhunderte erhielt, ging meistens an den Höfen der Fürsten und Edelleute herum, um bey Festen, Gastmahlen rc. die Gesellschaften mit Gesang, Instrumentalmusik, Tanz, und Erzählungen zu unterhalten. Ihre Anzahl war außerordentlich groß, so daß sie den Reichen, welche sich ihrer bey Festen bedienen wollten, erstaunliche Kosten verursachten. Dieß veranlaßte bald manche Große, sie an ihren Höfen nicht zu dulden. Schon im Jahr 1043 schickte Kaiser Heinrich *III.* eine große Menge derselben, die sich zu Ingelheim eingefunden hatten, um auf dem Beylager desselben die Gäste mit ihren Künsten zu belustigen, ohne Speise und ohne irgend eine Gabe fort [169]). So wie ihre Nahrung von dieser Seite abnahm, mußten sie sie anderwärts suchen, und fanden sie in der Kirche. Sie wurden zwar in vielen Orten daraus verjagt, und die Concilien ließen manche Verordnung gegen sie ergehen; sie konnten aber doch nicht eher gleichsam ganz vertilgt werden, bis besserer Geschmack und Aufklärung auch bessern Ergetzlichkeiten Eingang verschaffte. Ums dreyzehnte Jahrhundert herum scheinen diese Mißbräuche in der Kirche aufs höchste gestiegen zu seyn. Alles war in diesen Zeiten in Kirchen und Schulen ausgeartet. Die Schullehrer machten bey Volksfesten die Pritsch- und Platzmeister, und überhaupt alles was zur Kirche und Schule gehörte, führte ein ärgerliches Leben. Liederliche, so genannte fahrende Schüler (vagi Scholares) streiften in der Welt herum aus einer Schule und Kirche in die andere, und an vielen Orten war es sogar hergebracht, daß der Pfaffe seinen Pfarrkindern an Sonn- und Festtagen in der Schenke zum Tanz aufspielte. Im Chronico picturato Brunsuic. ad an. 1203. wird erzählt, daß im Pfingstfest dieses Jahrs zu Ossemer bey Stendal das Gewitter einschlug, dem zum Tanz fiedelnden Pfaffen die rechte Hand lähmte, und vier und zwanzig Personen tödtete [170]).

Dennoch konnte diese eingeführte Gewohnheit nicht eher völlig abgeschafft werden, bis der Papst mit dem Bannstral dazu kam, und diese Art von geistlicher Tanzmusik ganz verbot. [171])

§. 56.

An Gesetzen gegen diese und andere Mißbräuche hat es nie gefehlt. Die Concilien haben stets dagegen geeifert. Im Concilio zu Trier im Jahr 1227 wurde allen Predigern verboten, solche herumstreifende Menschen in den Kirchen etwas singen und den Gemeinden dadurch ein Aergerniß geben zu lassen [172]). In andern von den Jahren 1274, 1287, 1291 wurden solche Befehle erneuert. Aber Befehle konnten hier nicht helfen, so lange nicht durch guten Unterricht in den Schulen bessere Begriffe, und durch das Beyspiel der Geistlichen, bessere Sitten veranlaßt wurden. Beydes konnte aber in diesem Zeitraum nicht entstehen.

169) Infinitam multitudinem Histrionum et Ioculatorum sine cibo et muneribus vacuam et moerentem abire permisit. *Muratorii* antiquit. med. aevi. Vol. II. pag. 843. Otto von Freysingen erzählt diese Geschichte in seiner Chronik (Lib. 6. cap. 32.) mit folgenden Worten: Quumque ex more regio nuptias Ingelheim celebraret, omne balatronum et Histrionum collegium, quod (ut assolet) eo confluxerat, vacuum abire permisit, pauperibusque ea, quae membris Diaboli subtraxerat, large distribuit. Man sieht hieraus, was für Begriffe man schon im eilften Jahrhundert von diesen Leuten hatte.

170) „In dussem Jare geschah ein Wundertrecken by Stendal in dem Dorppe gehten Ossemer, dar sat de Perner des Midweckens in den Pingrsten und veddelte synen Buren to dem Danse, da quam ein Donreschlach, unde schloch dem Parner synen Arm aff mit dem Veddelbogen unde XXIV. Lüde tod up dem Tyn.“ Chron. pict. Brunsuic. p. 355.

171) Möhsens Geschichte der Wissensch. in der Mark Brandenburg S. 126.

172) „Ut omnes sacerdotes non permittant Trutannos, et alios vagos scholares, aut Goliardos cantere versus super *Sanctus*, et *Agnus Dei*, aut alios in missa vel divinis officiis: quia ex hoc sacerdos in canone quam plurimum impeditus, et scandalizantur

Die Schulen waren wie Taubenschläge, in welchen die fahrenden Schüler oder Bacchanten mit ihren Schützen aus und eingingen. Sie durften nur die üblichen Kirchengesänge wissen, so war man schon mit ihnen zufrieden. Die Schullehrer selbst wußten meistens nicht viel mehr, als diese Gesänge, und allenfalls ein wenig Mönchslatein. Wie konnte unter solchen Umständen irgend eine Art von Aufklärung bewirkt werden? Mit den Sitten und Begriffen der Geistlichen war es nicht besser, vielmehr noch schlimmer. Sie scheueten sich nicht, selbst Joculatores, Goliarden und Possenreißer zu seyn, wie in den Decretalen des Papsts Bonifacius *VIII.* (Lib. III. Tit. I. cap. un. de vita et honestate clericorum) ausdrücklich bemerkt ist [173]). Auf der andern Seite mischten sich die wahren Goliarden wieder so unter die Geistlichen, daß sie sogar geistliche Tonsur trugen, die ihnen aber nach einem andern Decret vom Jahr 1231 genommen werden mußte [174]). Durch ein solches Unwesen, welches gerade von den beyden Ständen, durch welche richtige Begriffe und gute Sitten hätten verbreitet werden sollen, getrieben wurde, mußte endlich der Gottesdienst völlig entweiht werden, und in lauter Unsinn und Abscheulichkeiten ausarten.

Die unschuldige Musik mußte sich bey allen diesen Gelegenheiten mißbrauchen lassen. Da es nun auch in den finstersten Jahrhunderten doch immer wenigstens einzelne gute Köpfe gegeben hat, die sich in Begriffen und Sitten über den allgemeinen Geist ihres Zeitalters zu erheben wußten, so konnte es nicht an öffentlichen Mißbilligungen solcher Ausartungen und Mißbräuche fehlen. Man unterschied aber (eben so wie es noch in unsern Zeiten häufig nicht geschieht) den Mißbrauch nicht vom wahren Gebrauch, und wollte die Musik aus den Tempeln verweisen, anstatt daß man die Menschen, welche sie so unverantwortlich mißbrauchten, daraus hätte verweisen sollen. Wenn indessen auch in den frühern Jahrhunderten hierin zu weit gegangen wurde, so muß man gestehen, daß Veranlassung genug dazu vorhanden war, und daß, wenn diejenigen, welche den Verfall des musikalischen Gottesdienstes einsehen, auch einen Mittelweg hätten vorschlagen wollen, er nicht einmal ausführbar gewesen seyn würde, weil es in der Allgemeinheit des Verderbens sogar an Menschen fehlte, die einen bessern

homines audientes.“ *Concil. German.* Tom. III. pag. 532. Nach *Du Cange* sind *Goliardi*, bufones und joculatores einerley. *Trutanni* müssen eine Art von Bettelmusikanten gewesen seyn. Die Franzosen leiten ihr *Truand* davon her. Die *Scholares vagi*, vagantes, scholastici (fahrende Schüler) gehörten der Hauptsache nach mit den Trutannis, und Goliarden in eine Klasse. Ursprünglich waren es junge herumschwärmende Geistliche, die sich auf ihren Streifereyen durch die Welt theils als Vicarien, Capellane, Sänger und Unterlehrer in den Kirchen und Schulen zu nähren suchten. Nebenher trieben sie auch andere Gewerbe mit Wahrsagen, Schatzgraben und mancherley andern Betrügereyen. Als aber die Kirche am Ende des dreyzehnten Jahrhunderts aufmerksam auf ihr Unwesen wurde, und sie doch ihre ungebundene Lebensart nicht fahren lassen wollten, fingen sie an sich nach und nach immer mehr an die Schulen zu halten. Doch geschah dieß erst im vierzehnten Jahrhundert, und sie waren nun gewisser Maßen wie wandernde Handwerksgesellen zu betrachten, die wenn sie in der Schule oder Kirche keine Arbeit fanden, sich auf ihren Reisen durch andere Mittel zu ernähren suchten. Aus Thomas Platers Leben sieht man, daß es zweyerley Arten solcher fahrenden Schüler gab, eine größere und eine kleinere. Die größern hießen Bacchanten und die kleinern Schützen. Die Schützen mußten den Bacchanten aufwarten, für sie betteln, stehlen, und sie überhaupt ernähren. Noch um die Zeiten der Reformation herum waren diese Menschen vorhanden, denn Luther kannte sie, und redet von ihnen, als von groben Eseln und Tölpeln. Sie verstanden gewöhnlich nichts weiter, als die in den Kirchen und Schulen gebräuchlichen Gesänge zu singen.

S. Ruhkopfs Geschichte des Schul- und Erziehungswesens in Deutschland. S. 124 folg.

173) Clerici, qui clericalis ordinis dignitati non modicum detrahentes, seu joculatores, seu goliardos faciunt, aut bufones.

174) — quod clerici ribaldi, maxime qui Goliardi nuncupantur, per episcopos et alios ecclesiae praelatos praecipiantur tonderi vel etiam radi: ita quod non re maneat in eis clericalis tonsura. Tom. XI. Conc. Ed. Labb. pag. 442.

Gebrauch von der Musik hätten machen können. Da indessen die Unentbehrlichkeit des Gesangs beym Gottesdienst zu sehr gefühlt wurde; und mit ihm eines der kräftigsten Mittel zur Aeußerung übereinstimmender andächtiger Gefühle einer ganzen Versammlung verloren gegangen seyn würde, so mußte man dennoch den Mittelweg als den besten wählen, und nur auf allmähliche Abstellung der Mißbräuche bedacht seyn. Man hält solche Personen, welche in den finstern Jahrhunderten gegen die eingerissenen Mißbräuche im musikalischen Gottesdienst geeifert haben, gewöhnlich für Musikfeinde. Aus den bisher erzählten Umständen ergiebt sich aber, daß sie vielleicht sogar Freunde der Musik gewesen seyn können, nur weder mit dieser Kunst, noch mit dem Gottesdienst verderbliche Mißbräuche treiben lassen wollten.

Das funfzehnte Jahrhundert, eines der wichtigsten in der Europäischen Culturgeschichte, brachte so wie in allen Arten von Kenntnissen und Künsten, auch in der Musik bessere Zeiten mit. Was vorher hier und da sehr einzeln vorbereitet wurde, fing nun an sich zu verbreiten, und durch mehrere Hände immer ausgebildeter zu werden. Was man vorher Gelehrsamkeit nannte, war alles von der Beschaffenheit, daß keine eigentliche Aufklärung dadurch bewirkt werden konnte. An guten Geschmack war noch gar nicht zu denken. In Deutschland war Rudolph Agricola aus Friesland der erste, der den Weg dazu bahnte. Jenseits der Alpen war er etwas früher empor gekommen. Die Vorschläge, welche Agricola [175]) über eine bessere Einrichtung des Studierens that, wurden zwar anfänglich von den Universitätsgelehrten mit Verachtung aufgenommen. Allein die Welt war doch schon empfänglich genug für das Gute geworden, um bald zu fühlen, daß das Studium der Alten oder der so genannten schönen Wissenschaften weiter führe, und mehr Nutzen schaffe, als das vorher beliebte scholastische Geschwätz über die freyen Künste. Dieses nützlichere, gründliche und wahre Aufklärung weit beförderlichere Studium fand immer mehr Beyfall und verbreitete sich bald so sehr, daß der vorherige dicke Nebel gleichsam wie von einer Sonne allmählich zerstreut wurde. So wie man hier das Bessere einmal gefunden hatte, fing man bald an, es auch in andern Dingen zu suchen, mit welchen sich der menschliche Geist beschäftigte. Man suchte das Bessere auch in der Musik und fand es.

§. 61.

Die erste Folge dieser bessern Kenntnisse war überhaupt die allgemeinere Annahme und Einführung der neuen Musikart oder der Figuralmusik. Diese Annahme und Einführung zog theils die Verbesserung, theils ebenfalls eine größere Verbreitung musikalischer Instrumente, besonders aber der Orgel nach sich. Dieses feyerliche Kircheninstrument, dessen frühere Geschichte schon im vorhergehenden Kapitel §. 72 — 93. abgehandelt worden, war Jahrhunderte lang theils sehr unvollkommen geblieben, theils sehr wenig verbreitet worden. Jetzt aber, da die neue Musikart einen ganz andern Gebrauch desselben nothwendig machte, wurde es nach und nach nicht nur sehr verbessert und vergrößert, sondern auch in weit mehrere Kirchen eingeführt.

Vor dem funfzehnten Jahrhundert war der Unterschied der verschiedenen Register in den Orgeln wenig oder nicht bekannt. Man konnte also eine Orgel nicht stärker oder schwächer machen, sondern mußte sie stets auf einerley Art schreyen lassen. Um diese Zeit herum fing man aber an, mehrere Register von einander abzusondern, und in den einzelnen den Ton verschiedener Instrumente nachzuahmen. Die Deutschen erfanden verschiedene Schnarrwerke, als das Krummhorn, die Hoboe und den Basson. Das Regal war die erste Schnarrstimme, welche man erfand, aber man weiß nicht wer sie erfunden hat. Man kannte auch schon das Trompetenregister und die Menschenstimme. Man lernte

175) Epistol. ad Iac. Barbirian.

schon einen Unterschied unter Fußton machen, und verfertigte Register von 32 — 16, 8 und 4 Fußton. Nicht minder war der Tremulant schon im funfzehnten Jahrhundert bekannt.

Mit der Vermehrung oder vielmehr Absonderung der Register und Stimmen war die Erweiterung der Orgelclaviere verbunden. Da vorher bloß die diatonische Leiter und kaum einige Octaven auf dem Clavier vorhanden waren, so wurden nun auch die chromatischen Töne eingeschaltet und die Zahl der Octaven vermehrt. **Dom Bedos de Celles** meint, der Anfang dieser Einschaltung der chromatischen Töne sey schon im dreyzehnten Jahrhundert zu Venedig in der Kirche S. Salvator gemacht worden. Dieses erste chromatische Clavier soll zwey Octaven enthalten haben.

Einen nicht minder wichtigen Zuwachs erhielt die Vollkommenheit der Orgel durch die Erfindung des Pedalclaviers, die man ebenfalls einem Deutschen mit Namen **Bernhard** zu danken hat. Dieser **Bernhard** lebte zu Venedig, und machte daselbst diese Erfindung ums Jahr 1470. **Sabellicus** (Marcus Antonius Coccius) hat von ihm im zweyten Band seiner sämmtlichen Werke (Ennead. IX. lib. 8.) folgende Stelle:

„Musicae artis virum omnium, qui unquam fuerunt, sine controversia praestantissimum plures annos Venetiae habuerunt *Bernardum* cognomento Teutonem, argumento gentis, in qua ortus esset: omnia Musicae artis instrumenta scientissime tractavit: primus in Organis auxit numeros, ut et pedes quoque juvarent concentum, funiculorum attractu: mira in eo artis eruditio, voxque ad omnes numeros accommodata, Numinis providentia ad id natus, ut unus esset, in quo ars pulcherrima omnes vires experiretur suas. Caeterum quando non omnia uni data sunt, arguitur in eo inconstantia quaedam, ut vere illud sapientissime sit dictum, nullum esse magnum ingenium sine mixtura dementiae. Fuit alioquin insigni pietate, multaque castimonia. Plerique ex iis, qui illi operam dedere, clarum sunt in ea arte nomen adepti.“

Statt der jetzigen Abstracten gebrauchte **Bernhard** also kleine Stricke, und hatte wahrscheinlich kein eigenes Pedalregister, sondern koppelte sein Pedal mit dem Manual, wie es noch in unsern Zeiten bey kleinen Orgeln geschieht.

So groß diese Verbesserungen für ein solches Zeitalter schon waren, so fehlte doch noch vieles an der Vollkommenheit der Orgel. So viele Stimmen und Register in einer Orgel auch vorhanden, so ähnlich auch diese Stimmen gewisser Instrumenten seyn mögen, so ist doch die Beschaffenheit der Bälge, das bestimmte Maß des Windes, wodurch sie zur Ansprache gebracht werden, ein Umstand von so großer Wichtigkeit, daß man sich ohne die genaueste Berichtigung desselben keine gute Orgel denken kann. Hiezu war aber eine Erfindung nothwendig, die erst im siebenzehnten Jahrhundert gemacht wurde. Ich meine die Erfindung der Windwage oder Windprobe, wodurch einem jedem Register das gehörige Maß von Wind zugetheilt werden konnte. Auch diese Erfindung hat einen Deutschen zum Urheber, einen Orgelbauer aus Wettin an der Saale, mit Namen Christian Förner [176]). Sein hieher gehöriges Werk heißt: **Vollkommener Bericht, wie eine Orgel aus wahrem Grunde der Natur in allen ihren Stücken nach Anweisung der mathematischen Wissenschaften solle gemacht, probirt und gebraucht werden, und wie man Glocken nach dem Monochordo mensuriren und gießen soll 1684.**

176) Casp. Trost in der Weißenfelsischen Orgelbeschreibung, S. 5. und folg. Joh. Georg Ahle in der Ausstruthine rc. S. 24. aus Dr. Joh. Olearii Einweihungspredigt der im Jahr 1667. in der Domkirche zu Halle von Chr. Foerner erbauten Orgel. Die Predigt führt den Titel: Das fröhliche Halleluja.

§. 62.

Was die größere Verbreitung und Einführung der Orgeln in mehrere Kirchen betrifft, so hätte man denken sollen, daß sie durch das Beyspiel des Römischen Papstes sehr erschwert worden seyn müßte. Denn die päpstliche Kapelle hat den Gebrauch der Orgeln stets verworfen und verwirft ihn noch, so wie es auch einige andere Kirchen in Italien und Frankreich thun. Die Kirche zu Lyon hat nie eine Orgel gehabt. Der Cardinal **Bona** (de div. Psalmod. cap. XVII. §. 5.) sagt: Lugdunensis ecclesia, quae novitates nescit, semper organa repudiavit, neque in hunc diem ascivit. In verschiedenen andern Kirchen, z. B. bey den Carthäusern wurden sie ebenfalls, so wie überhaupt kein Instrument zugelassen. Dessenungeachtet haben sie sich im ganzen christlichen Europa verbreitet, und sie würden, wenn auch päpstliche Bannflüche ihre Ausbreitung hätten verhindern wollen, sich dennoch verbreitet haben, weil es zu fühlbar für jedermann ist, wie sehr die Feyerlichkeit des Gottesdienstes durch sie erhoben wird, und wie unordentlich der allgemeine Kirchengesang ohne ihre Beyhülfe seyn oder werden würde. Nur da, wo man Gott mit lauter Klagen und Seufzern dienen zu müssen glaubt, wo man eine freudige Erhebung des Herzens schon für sündlich hält, und durch stetes Büßen in Sack und in der Asche für die ganze Welt unnütz wird, sich selbst aber das Leben zur Last macht, kann ein zweckmäßiger Gebrauch der Orgel tadelhaft, oder der Würde des Gottesdienstes unangemessen gefunden werden.

Deutschland hat selten etwas Gutes und Nützliches später als andere Länder angenommen. Ein so prachtvolles Instrument wie die Orgel ist, zu dessen Vervollkommung ohnehin die Deutschen so viel beygetragen haben, ist daher auch bey ihnen sehr frühe ausgebreitet worden. Vor dem funfzehenten Jahrhundert waren indessen alle Orgeln, die sich in erzbischöfflichen und einigen andern Hauptkirchen fanden (wie wir schon aus dem vorhergehenden Kapitel von den Orgeln zu Halberstadt und Magdeburg wissen) bloße Mixturwerke. Dieß mag auch der Fall mit zwey Orgeln zu Nördlingen gewesen seyn, die nach **Beyschlags** Nördlinger Schulgeschichte (St. 4. S. 5.) schon im Jahr 1412 und 1413 ihre eignen besoldeten Orgelmeister hatten. Im Jahr 1412 wurde ebenfalls in dieser Stadt im Barfüßerkloster eine neue Orgel erbaut. Denn in einem alten Gedenkbuch der Mönche findet sich bemerkt:

„Anno MCCCCXXII perfectum fuit organum,“

und im Nekrolog des Klosters wird der Tod eines Organisten mit folgenden Worten angegeben:

„Anno MCCCC--VI (die Zehnerzahl fehlt) feria quinta ante Letare obiit pater frater Heinricus Engelhardi multum bene vociferatus Scriptor bonus et Organista ejus anima requiescat in pace.“

Eine dritte Orgel erhielt Nördlingen 1466. Der Erbauer derselben war **Stephan Castendorfer** aus Breslau. In andern beträchtlichen Städten des südlichen Deutschlands hat man etwas später auf die Einführung der Kirchenorgeln gedacht. **Nürnberg** bekam 1443 die erste, und Augsburg erst 1490 [177]). Obgleich alle diese Orgeln, welche vor Erfindung des Pedals gebauet wurden, nur Manualwerke waren, so haben sie doch schon hin und wieder sehr große Pfeifen gehabt. Brusch erzählt in seiner Chronologia monasteriorum Germaniae (pag. 368.) daß ein Abt Georg der Cistercienserabtey Salmansweiler in Schwaben im Jahr 1441 eine große Orgel erbauen ließ, worin die größte Pfeife 28 Fuß in der Länge und 4 Spannen im Umfange hatte. „Fecit fieri majus

177) S. Chronik der Reichsst. Nürnberg. S. 32. und Pauls von Stetten Erläuterung der Geschichte der Reichsst. Augsburg, S. 72.

organon, cujus maxima et medioxima fistula habet in longitudine pedes 28. in circumferentia spithamas quatuor."

Auch im nördlichen Deutschland hat man noch vor Erfindung des Pedals schon vor und um die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts an vielen Orten Orgeln gehabt, wie man in alten Chroniken fast überall angeführt findet. Es ist aber unnöthig, sie alle hier zu verzeichnen, da es doch nur Manualwerke waren, auf welchen weiter nichts als ein langsamer Choral geschlagen werden konnte. Erst nach der Erfindung des Pedals und nach andern aus derselben entsprungenen Erweiterungen und Verbesserungen wurden sie für die neue Musikart brauchbar, werden folglich erst von dieser Zeit an wichtig. Wie frühe diese Erfindung auch in Deutschland bekannt wurde, sieht man daraus, daß schon 1475 eine solche Manual- und Pedal-Orgel in die Barfüßerkirche zu Nürnberg kam, die eines dasigen Bäckers Sohn, mit Namen **Conrad Rosenburger** erbauete [178]). In eben diesem Jahr bauete dieser damals sehr berühmte Orgelmacher auch die große Orgel in der Domkirche zu Bamberg. Das Pedal hatte 13 Claves und ging vom A — a mit Einschluß aller chromatischen Töne. Das Manual aber ging vom A bis ins $\overline{\overline{F}}$ ebenfalls mit allen chromatischen Tönen. Diese Bamberger Dom-Orgel wurde aber 18 Jahr nachher, nehmlich 1493 erweitert, und bekam nun im Manual den Umfang von F — $\overline{\overline{a}}$, und im Pedal von F — b. Bey der ersten Einrichtung hatte sie nur 8 Bälge, bey der Erweiterung bekam sie aber deren 18, jede 10 Spannen lang und 3 Spannen breit.

Da die Orgeln durch die erwähnten Verbesserungen an Pracht und Feyerlichkeit gar sehr gewonnen hatten, so fing man nun, nehmlich am Ende des funfzehenten Jahrhunderts fast allgemein an, den Kirchen einen solchen Schmuck zu verschaffen. Es ist daher um diese Zeit fast keine bedeutende Stadt mehr zu finden, weder im südlichen noch nördlichen Deutschland, die dem allgemeinen Beyspiel nicht nachgefolgt wäre. Aber in einigen Gegenden wurden die meisten solcher Werke, die zum Theil 1500 und mehrere Gulden gekostet hatten (welches für jene Zeiten eine sehr beträchtliche Summe war) im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts durch den Bauernkrieg wieder zerstört.

§. 63.

Als Orgelmacher sind in den frühern Jahrhunderten mehrere sehr berühmt gewesen. Einer der ältesten war aus **Peyssenperg** in Bayern, welcher um seiner Geschicklichkeit willen vom Herzog Ernst von allen Steuern befreyt wurde. Er hieß **Erhart Smid**. Sein Freybrief steht in *Oefelii* SS. rer. Boicor. Tom. II. pag. 318. „A. 1433. datum München am Suntag nach Jacobi spricht Herzog **Ernst**, **Erharden Smid**, gesessen zum **Peyssenperg** aller Steuer frey, umb sein Klugheit die er an ihm hat mit Orgeln zu machen und andern klugen Dingen."

Der Erbauer der alten Orgel zu St. Aegidien in Braunschweig (1456) war ebenfalls sehr berühmt. Die Inschrift unter der Orgel hat unter andern folgende hieher gehörige Verse:

Bartholdus rexit tunc Abbas, ac opifex fit,
Andreas gnarus exsistens arteque rarus etc.

178) Herr von Murr nennt in seinem Journal zur Kunstgeschichte einen Heinrich Traxdorf, der schon 1444. eine große Orgel mit einem Pedal in die St. Sebaldskirche zu Nürnberg gemacht haben soll. Dieß ist aber ein Irrthum. Die Nachricht ist aus dem Prätorius genommen, der aber keine Jahrzahl angiebt, sondern nur sagt: „ungefehr vor anderthalbhundert Jahren sey das genannte Werk von Traxdorf gebauet worden. Prätorius schrieb sein Syntagma mus. oder vielmehr seine Organographie 1619. Wenn man nun anderthalbhundert Jahre von 1619 abzieht, so kommt 1469 heraus, also eine Zeit, welche der Zeit sehr nahe kommt in welcher das Pedal erfunden seyn soll, und was noch daran fehlt, muß auf Rechnung des Wortes: ungefehr gesetzt werden.

Von Heinrich Traxdorf ist schon geredet worden, welcher Orgeln mit und ohne Pedal gemacht hat. Seine Orgel ohne Pedal in der l. Frauenkirche zu Nürnberg soll wie eine Schalmey geklungen haben. Man hielt dieß in jenen Zeiten für schön. Seine Vorderpfeifen oder Prästanten in der Orgel zu St. Sebald nannte er Flöten. Er hat auch eine Octave und einen damals so genannten Hintersatz (Untersatz) in diese Orgel gemacht.

Auf ihn folgten Friedrich Krebs und Nicolaus Mülner aus Mildenberg, die, wie Prätorius sagt, für vornehme Meister geachtet wurden. Des Conrad Rothenburger aus Nürnberg ist schon gedacht worden, so wie auch des Stephan Castendorfer aus Breslau, der das zu Venedig erfundene Pedal zwar später als Rothenburger, aber doch immer frühe genug, nehmlich im Jahr 1483 in der Dom-Orgel zu Erfurt anbrachte. Prätorius (Organographie S. 111.) nennt ihn Magister (welches wohl nichts andres als das in jenen Zeiten allgemein übliche Meister bedeuten soll) und sagt, daß ihm seine Söhne, Casp. Melchior und Michael dabey geholfen haben. Prätorius hatte auch den Dingezeddel und Brief über den Bau dieser Orgel selbst gesehen und gelesen.

Heinrich Kranz hat die große Orgel in der Stiftskirche. S. Blasii zu Braunschweig gebauet. Die Inschrift dieser Orgel hat unter andern folgenden Vers:

Quisquis opus spectas, Hinricus Crantius, atque
Gudenbergensis Hasso magister erat.

Eine kleinere Orgel in dieser Kirche ist der Inschrift zu Folge von Joh. Thomas erbauet.

Unter die berühmten Orgelmacher muß auch der vortreffliche Rudolph Agricola gerechnet werden, welcher der erste war, der Deutschland mit den alten Classikern bekannt machte und dadurch den Weg zu einer bessern Nationalbildung bahnte. Melchior Adami (in vit. Philos.) sagt von ihm: „*Rud. Agricola* canebat voce, flatu, pulsu.“ Sweert (in Athenis Belgicis) sagt: „Fuit vir omnino egregius musicus etc.“ daß er aber auch die Orgel in der Martinskirche zu Gröningen gebauet habe, und daß, obgleich seit dem funfzehenten Jahrhundert mancherley Veränderungen damit vorgenommen worden sind, doch noch immer das, was von seiner Arbeit übrig ist, das Vorzüglichste daran bleibt, hat man bisher nicht gewußt [179]. Aber das Urtheil des Erasmus Rotterdam wird dadurch bestätigt, welcher in seinen Adagiis von ihm sagt: „Nulla pars musices, quam non exactissime calleret.“ Benthem (s. Holländ. Kirchen- und Schulen-Staat, S. 34) bemerkt bloß, daß Agricola an dem Bau dieser Orgel geholfen habe. Burney schreibt ihm aber die Verfertigung der Rohrstimmen zu, unter welchen vorzüglich die vox humana sehr lieblich, aber einer Hoboe oder Clarinette ähnlicher klingen soll als der Menschenstimme.

§. 64.

Von berühmten Organisten sind aus diesen frühen Jahrhunderten nur sehr wenige bekannt. Die Organistenkunst muß überhaupt vor der Vervollkommung der Orgeln sehr unbedeutend gewesen seyn. Was kann für eine Kunst dazu gehören, auf einem Manual von nicht vollen zwey Octaven die langsam auf einander folgenden Töne einer Choralmelodie mit der ganzen Hand oder wohl gar mit dem Ellenbogen niederzuschlagen oder zu drücken? Vor dem funfzehnten Jahrhundert wird daher schwerlich ein Organist gelebt haben, dessen Kunst verdient hätte, dem Andenken der Nachwelt überliefert zu werden. Wir finden daher wohl hin und wieder angezeigt, daß hier und da ein Organist angenommen oder gestorben sey, nicht aber was er in seiner Kunst geleistet habe. Was die Organisten eigent-

179) S. Burney's Tagebuch einer mus. Reise B. 3. S. 225.

lich zu thun hatten, so lange die Orgeln noch in ihrem frühern unvollkommenen Zustand waren, ergiebt sich sehr deutlich aus einer Pactverschreibung, aus welcher Hr. Rect. **Beyschlag** in seiner Schulgeschichte das Wesentlichste angeführt hat. Sie wurde im Jahr 1474 gemacht, um welche Zeit das Pedal erfunden, und die Figuralmusik an vielen Orten schon bekannt war. Der Organist hieß **Sebaldus Grave**, war ein Priester und macht sich für eine Pfründe und zwölf Gulden jährlichen Solds auf Lebenslang verbindlich, auf der Orgel zu St. Jürgen alle hochzeitliche Tag und Feste, und sonst auf Befehl, Amt, Vesper und zu Zeiten Salve mit gutem Fleiß zu schlagen, darauf zu sehen, daß die Orgel keinen Schaden nehme, und wenn sie Besserns brauche, solches dem Bürgermeister und Rath, oder den Kirchenpflegern zu berichten, auch ohne Erlaubniß eines Bürgermeisters nicht von Nördlingen seyn noch ziehen zu wollen. Er hatte den damals ehrenvollen Namen eines Orgelmeisters [180]). Das Amt eines Orgelmeisters, der in der Pactverschreibung auch Orginisli genannt wird, erstreckte sich also um die genannte Zeit bloß auf das Angeben und Aushalten der zum Choralgesang gehörigen Töne.

Doch muß auch hin und wieder schon früher figuraliter auf der Orgel gespielt worden seyn, weil sonst der schon §. 46. angeführte **Antonio Squarcialupo** zu Florenz unmöglich schon ums Jahr 1430 so großes Aufsehen mit seinem Orgelspielen hätte machen können, wie er gemacht hat, so daß viele Fremde nach Florenz kamen, bloß um ihn hören und kennen zu lernen. *Poccianti* (Catal. Scriptorum Florentin. pag. 15.) sagt von ihm, er habe einige Compositionen herausgegeben (ob für die Orgel oder für den Gesang, wird nicht bemerkt), und sein Bildniß sey in Marmor gehauen und beym Eingang in die Domkirche mit folgender Inschrift aufgestellt worden: „Multum profecto debet musica *Antonio Squarcialupo*, Organistae. Is enim ita arti gratiam conjunxit, ut quartam sibi viderentur Charitates Musicam adscivisse sororem. Florentia Civitas grati animi officium rata ejus memoriam propagare, cujus manus saepe mortales in dulcem admirationem adduxerat, civi suo monumentum donavit.“ Daß diese Inschrift noch in neuern Zeiten vorhanden war, berichtet **Walther** aus Nemeitz Fasciculo Inscriptionum singularium p. 235. Von den Compositionen des **Squarcialupo** findet sich nirgends eine Anzeige, selbst in der Libraria des **Doni** nicht, der doch selbst ein Florentiner war, und die allerältesten Musikwerke verzeichnet hat.

Daß **Bernhard**, der Erfinder des Pedals ebenfalls ein sehr guter Organist nach Art seines Zeitalters gewesen seyn müsse, ergiebt sich theils aus dem schon angeführten Zeugniß des **Sabellicus** theils auch aus seiner gemachten Erfindung selbst. Er würde nicht darauf gekommen seyn, auch die Füße bey seinem Orgelspielen mit zu Hülfe zu nehmen, wenn er den durch das Pedal vermehrten Vorrath von Tönen nicht zu nutzen gewußt hätte.

Diesen beyden berühmten Organisten können wir noch einen alten Deutschen an die Seite setzen, nehmlich den **Hans Hofhaimer**, welcher Kaiser Maximilians I. Hof-Organist war. **Ottomar Luscinius** nennt ihn **Paul Hofhaimer** und rühmt seine musikalische Geschicklichkeit in der Musurgie pag. 15. gar sehr. Unter andern sagt er von ihm: Quicquid enim Roma suo deber Romulo aut Camillo, hoc totius rei musicae universitas Paulo tribuit, suo instauratori. Erst nach seinem Tode sind

180) Unter Ludwig XII. hatte doch der Organist eine etwas bessere Besoldung, denn er erhielt jährlich 120 Französische Livres. „Car pour la Musique des Orgues, elle y etoit deja connue du tems de Louis XII, sous le regne duquel il y avoit un Organiste aux gages de cent vingt livres etc. *Du Peyrat* Antiquit. de la Chapelle etc. pag. 479.

sind Harmoniae poeticae, quales sub ipsam mortem cecinit, sowohl für Stimmen als Instrumente zu Nürnberg 1539. von ihm gedruckt worden, die sich unter meinen mus. Alterthümern befinden. Hofhaimer war übrigens ein Augsburger Bürger und Ritter, wie Paul von Stetten in seiner Kunst-Gewerb- und Handwerksgeschichte, S. 525. bemerkt. So gut es indessen die genannten Organisten zu ihrer Zeit auf der Orgel schon gemacht haben mögen, so fing doch die wahre Orgelkunst erst am Ende des sechzehnten Jahrhunderts an, recht empor zu kommen, wie wir in der Folge sehen werden.

§. 65.

Der Unvollkommenheit der Orgeln, und des Gebrauchs derselben zu bloßen Choralmelodien ungeachtet, muß man doch schon sehr frühe das was darauf gespielt werden sollte, auf irgend eine Art zu bezeichnen gewußt haben. In Italien hat man sich wahrscheinlich eben derselben Noten dazu bedient, die zur Bezeichnung der Singstücke gebraucht wurden. Dieß kann aber nicht eher geschehen seyn, als bis theils die Figuralmusik überhaupt, theils aber auch die für sie eingerichteten Notenzeichen erfunden waren. Vermuthlich kommt es bloß daher, daß noch in unsern Zeiten das Liniensystem mit den darauf gesetzten Notenzeichen von verschiedenem Werth und von verschiedener Höhe und Gestalt die Italiänische Tabulatur genannt wird. Wie es aber zugegangen ist, daß gerade nur die Deutschen vom Gebrauch dieses linearischen Systems abgewichen sind, da ihnen doch die erfundenen Notenzeichen eben so früh als andern Europäischen Völkern bekannt waren, und sie sogar nicht geringen Theil an der Erfindung und Ausbildung derselben hatten, ist ein Umstand, über welchen man nirgends einigen Aufschluß findet. Dem sey nun wie ihm wolle, die Deutschen gingen zum Gebrauch der Gregorianischen Buchstaben zurück, um ihre Orgelstücke damit zu bezeichnen, und diese Bezejchnungsart wurde zum Unterschied der Italiänischen die Deutsche Tabulatur genannt.

So lange die Orgeln von so geringem Umfang waren, daß nur Choralmelodien darauf gespielt oder geschlagen werden konnten, es auch dabey auf keine verschiedene Dauer der Töne ankam, konnten die Buchstaben schon hinreichen. Man unterschied die Octaven durch große und kleine Buchstaben, und konnte die damit bezeichneten Tasten nicht leicht verfehlen. Aber bey der Erweiterung der Orgeln und bey der Einführung der Figuralmusik entstanden Bedürfnisse, die sich mit bloßen Buchstaben nicht heben lassen wollten. Es mußten nun den Buchstaben so mancherley Zeichen zur Andeutung ihrer Dauer beygefügt werden, daß dadurch eine Art von Notenschrift entstand, die ein abschreckendes Ansehen bekam, und noch außerdem sehr beschwerlich zu lesen und weitläuftig zu schreiben war.

Nach und nach wurde sie indessen doch in eine solche Ordnung gebracht, daß sie fast bis ans Ende des siebenzehnten Jahrhunderts gebraucht werden konnte, und daß sogar die Organisten, die einmal daran gewöhnt waren und die Schwierigkeiten derselben überstanden hatten, sich dieselbe nicht wieder nehmen lassen wollten. Man theilte die Buchstaben in sieben große, als: C, D, E, F, G, A, H; in sieben kleine oder ungestrichene, nehmlich: c, d, e, f, g, h: in sieben einmal gestrichene: $\bar{c}$, $\bar{d}$, $\bar{e}$, $\bar{f}$, $\bar{g}$, $\bar{h}$; und endlich in sieben zweymal gestrichene: $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{e}}$, $\bar{\bar{f}}$, $\bar{\bar{g}}$, $\bar{\bar{h}}$, und setzte noch das dreygestrichene $\bar{\bar{\bar{c}}}$ hinzu, um die vier vollen Octaven zu haben, die wenigstens schon im sechzehenten Jahrhundert in den Orgeln enthalten waren.

Die Geltung der Buchstaben sowohl als der Pausen wurde auf folgende Art bezeichnet:

| bedeutet eine ganze Tact-Note.

┳ — eine ganze Tact-Pause.

bedeutet einen halben Tact.
— ein Viertel.
— ein Achtel.
— ein Sechzehntheil.
— ein Zweyunddreyßigtheil.

Waren Buchstaben unter diesen Zeichen, so wurde der Werth des angedeuteten Tones dadurch bestimmt; stand aber das Zeichen allein ohne Buchstaben, so war es eine Pause von gleichem Werth.

Wenn zwey oder mehrere Buchstaben von einerley Werth auf einander folgten, so wurden sie auf folgende Art bezeichnet:

bedeutet zwey halbe Tacte.
— zwey oder vier Viertel.
— zwey oder viel Achtel.
— zwey oder vier 16 Theile.
— zwey oder vier 32 Theile.

Kamen in einem Stück die chromatischen Töne vor, so wurde den Buchstaben, von welchen sie abstammten, ein Hacken angehängt, z. B.
C, D, f, H, 2c.

Es dauerte aber lange, ehe diese Deutsche Tabulatur in eine solche Ordnung gebracht werden konnte. Anstatt der vielen Striche, wodurch auf einander folgende Töne einerley Werthes angedeutet wurden, gebrauchten einige die Zahlen 2, 3, 4, 5. Andere bedienten sich mancher andern Zeichen, so daß es ein mühseliges Studium ist, die in Deutscher Tabulatur geschriebenen Stücke aus verschiedenen Jahrhunderten zu lesen. Um indessen den Lesern, unter welchen vielleicht viele nie Gelegenheit haben, eine solche Notenschrift zu sehen, einen anschaulichen Begriff von der Sache zu machen, will ich aus verschiedenen Zeitaltern etwas davon zur Probe einrücken.

Die einfachste und älteste Art war gewiß in Noten von gleichem Werth. z. B.

$\bar{g}$ $\bar{f}$	$\bar{g}$ $\bar{g}$	$\bar{g}$ $\bar{a}$	$\bar{g}$ $\bar{g}$
$\bar{e}$ $\bar{d}$	$\bar{e}$ $\bar{e}$	$\bar{e}$ $\bar{f}$	$\bar{e}$ $\bar{d}$
$\bar{c}$ $\bar{a}$	$\bar{c}$ $\bar{h}$	$\bar{c}$ $\bar{c}$	$\bar{c}$ $\bar{h}$
c d	c e	c f	c g

Die nach der Italiänischen Tabulatur folgende Bedeutung haben:



Eine Probe von verwickelterer Art nehme ich aus dem Orgeltabularbuch des Jacob Paix von 1583 und zwar aus einer Composition des Josquin über: Veni sancte Spiritus, welche in die Orgeltabulatur übertragen ist. Die Composition ist sechsstimmig; es kommen aber alle 6 Stimmen nur selten zusammen. Ich gebe nur den Anfang bis zum ersten Formalschluß, nebst der Uebersetzung.

Veni sancte spiritus, 6 voc. *Josquin.*

c c d

f fdedef gfgagefg agagab a babcba gfagab agg fgfe f

f fdedef g e f f e d

ed edef e fefgfe fefgagab agg gfegfgfef g g

c c c d e d c e edd d c d d

g g bababc b

b c c b a g g

c c

Uebersetzung.



Die Beschwerlichkeit dieser Notenschrift ist sehr einleuchtend. Sie ist weit zusammen gesetzter als die Italiänische Tabulatur, weil zur Bestimmung der Dauer und Höhe eines jeden einzelnen Tones mehrere Zeichen erforderlich sind, anstatt daß in dem Liniensystem Höhe und Werth mit einem einzigen Zeichen bestimmt wird. Wenn man nun bedenkt, daß unsere Vorfahren ganze vollstimmige Partituren mit dieser weitläuftigen Notenschrift schrieben, so kann man sich eine Vorstellung davon machen, wie beschwerlich ihnen das musikalische Lesen geworden seyn muß.

Dennoch hat diese Deutsche Tabulatur noch im Anfang des jetzigen Jahrhunderts einen übrigens trefflichen Organisten und Musikgelehrten zum eifrigen Verfechter gehabt, nehmlich unsern Werkmeister, welcher in seinen musikalischen Paradoxal-Discursen beweisen wollte, es sey alles leichter, deutlicher und bestimmter damit zu schreiben, als in der Italiänischen Tabulatur. Er that auch Vorschläge zu ihrer Verbesserung; allein man hatte nicht Lust, sich von dem Liniensystem wieder abbringen zu lassen, nachdem man die Vorzüge desselben einmal bemerkt hatte.

Viele andere Organisten gingen schon am Ende des funfzehenten Jahrhunderts von der Deutschen Tabulatur ab. Denn Martin Agricola macht den Lautenisten seiner Zeit (im Jahr 1525) in seiner gereimten Musica instrumentalis einen Vorwurf darüber, daß sie noch bey der Buchstaben-Notation blieben, und erklärt die Organisten für klüger, die schon damals davon abgegangen waren. Im fünften Kapitel des gedachten Werks sagt M. Agricola:

Weiter hab ich mich manchmal bekummert
Und heimlich bey mir selber verwundert.
Der Alphabethischen Tabulathur
Wie sie doch erstmals sey kommen herfur.

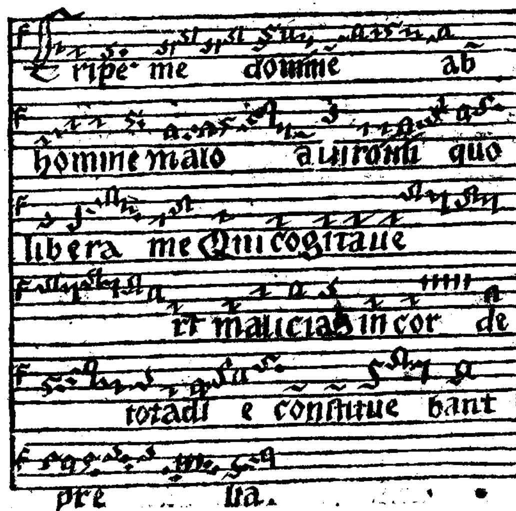
Auch mag ich billich mit solchen Bescheyd
Also sagen, wie mirs ym Herzen leyd
Das die Organisten viel cluger seyn
Als die Lutenisten mit yhrem scheyn.

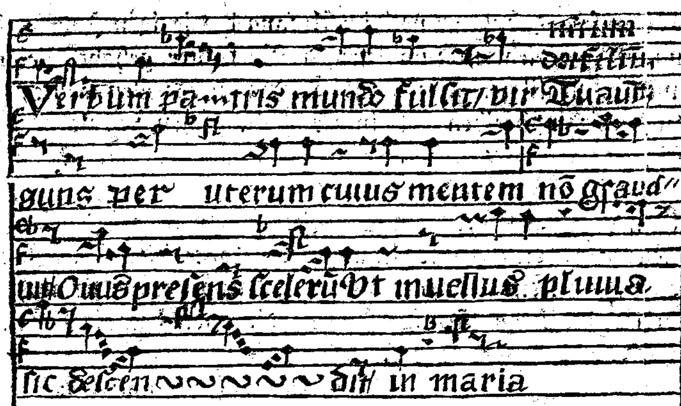
Aber abschaffen konnte sie Agricola dennoch nicht, wie Mattheson meinte, daß er gethan habe.

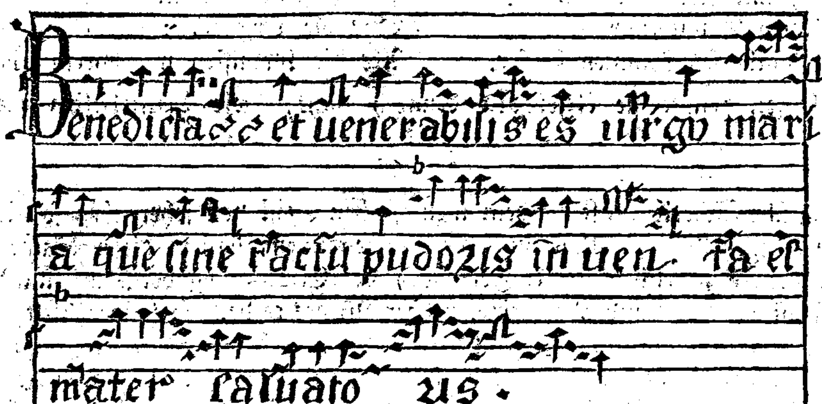
§. 66.

Die musikalische Schreibekunst hat dem menschlichen Geist von jeher eben so viel Anstrengung gekostet, als die Kunst selbst. Man muß darüber erstaunen, daß in dieser Sache so viele Wege betreten worden sind, auf welchen in der Folge bey der Erweiterung der Kunst nicht fortzukommen war, und daß selbst nach der Entdeckung eines bessern Weges es doch so schwer hielt, mehrere Köpfe unter einen Hut zu bringen. Daher hat nicht nur jedes Jahrhundert eine eigene Notenschrift, sondern mehrere derselben gehabt, die aber alle kein langes Leben hatten, diejenige ausgenommen, welche ihrer ursprünglichen Beschaffenheit nach einer weitern Ausbildung, folglich eines längern Lebens fähig war.

Aus den Proben von Notenschrift des zwölften, dreyzehenten und vierzehenten Jahrhunderts







wird man sehen, wie allmählich man der Form der neuern Tonzeichen näher gekommen ist. Dennoch gab es selbst im vierzehenten Jahrhundert, um welche Zeit das Liniensystem schon sehr verbreitet war, einige, die es noch nicht annehmen wollten, sondern ihre Tonzeichen eben so ohne Linien über den Text schrieben, wie es besonders die Neugriechen in weit frühern Jahrhunderten schon gethan hatten.

Vere dignum et iustum est. equum
et salutare. Nos tibi semper et ubiq;
gracias agere. domine sancte pater
omnipotens eterne deus. Quia per
incarnati uerbi misterium ....

So dauerte die Wandelbarkeit der Notenschrift so lange fort, bis eine allgemeinere Vorbereitung der Kunst selbst, die Nothwendigkeit einer gewissen Art überhaupt und einer allgemeinern Uebereinstimmung derselben insbesondere immer fühlbarer machte. Dieß geschah erst im funfzehenten Jahrhundert, in welcher Zeit fast ganz Europa anfing, sich zu vereinigen, und eine eigne Notenschrift für den Choralgesang, so wie eine andere für den Figuralgesang anzunehmen. Die Notenzeichen für den Choralgesang waren äußerst einfach, von einerley Werth und von folgender Gestalt: [Notenzeichen]; die Noten für den Figuralgesang kennt der Leser schon, da in dem Abschnitt von der Mensuralmusik hinlänglich davon geredet worden ist.

§. 67.

Von dem Gebrauch anderer Instrumente in der Kirche außer der Orgel läßt sich wenig mit Zuverlässigkeit sagen. Ihr Gebrauch ist befohlen, geduldet, verboten und auf gewisse Arten eingeschränkt worden, je nachdem die Bischöffe oder andere Kirchenvorsteher, mehr oder weniger Geschmack daran fanden. Viele Geistliche, besonders solche, welche selbst etwas von der Musik verstanden, fanden gar nicht, daß die Andacht durch eine ordentliche Instrumentalmusik gestört werde; sie glaubten vielmehr das Gegentheil, und machten ihre Einrichtungen darnach. Andere, welchen die Natur Sinn und Gefühl für Musik versagt hatte, fanden an einem wohlbesetzten Instrumentalchor nichts als ein wüstes unordentliches Getöse. Von dieser letztern Art war der Cardinal Capranica beym Baluzius (Lib. 3. §. 18. Miscellan.), der die Musikanten eines solchen Chores mit einem Sack voll Spanferkeln verglich, die durch einander grunzen und schreyen, wovon man aber nichts verstehen könne.

Verschiedenen Mönchsorden wurde sogar verboten, den Figuralgesang zu lernen und so wenig außer als in der Kirche Gebrauch davon zu machen, „ita ut nec discant nec doceant instrumentorum musicorum usum, similiter caveatur omnis cantus figuratus.“ Der Brüderschaft des Bergs Olivet war der Gebrauch eines jeden Instruments untersagt, ausgenommen des Monochords (so wurde damals das Spinett genannt), dessen sich die Mönche aber nur in ihren Zellen nach Gutbefinden des Abts bedienen durften [181]).

Solche Urtheile und eine Menge andere Concilien-Beschlüsse konnten aber dennoch die allgemeinere Verbreitung sowohl der Figuralmusik als die Einführung mehrerer Instrumente in die Kirche nicht verhindern. Alle Arten von Instrumenten wurden gebraucht, Blase-, Saiten- und Schlag-Instrumente. Denn man findet sie alle in den verschiedenen Verboten genannt, und zwar auf eine solche Art, daß man daraus auf einen vorhergegangenen Gebrauch derselben schließen kann. Auch würden sie überhaupt nicht verboten worden seyn, wenn man sie nicht vorher gebraucht hätte, so wenig wir Gesetze gegen das Stehlen haben würden, wenn nicht vorher gestohlen worden wäre.

Der Hauptgrund solcher Verbote scheint indessen in der Unvollkommenheit der damaligen Instrumentalmusik selbst zu liegen. Man hat zwar zu allen Zeiten Instrumente gehabt und gebraucht, aber man kann sich leicht vorstellen, daß sie vor der Erfindung der Harmonie und Mensuralmusik wenig mehr als Klappern, Klimpern und Dudeln hervorbringen konnten. Daher finden wir auch nicht die mindeste Spur, daß man vor den genannten Erfindungen eine solche Art von Instrumentalmusik gehabt habe, die unabhängig vom Gesang selbst sangbar gewesen sey. Und selbst dann, als die Instrumente anfingen den Gesang nachzuahmen, muß es noch lange gedauert haben, ehe sie es

181) *Gerberti* de cantu et mus. sacra, T. II, p. 214.

darin zu einiger Vollkommenheit bringen konnten. So wie sich ihre Anwendung ändern sollte, mußte auch ihre Einrichtung geändert werden. Dieß alles konnte nur allmählich geschehen, und eben so allmählich lernte man die Vervollkommnung der Instrumentalmusik fühlen und immer mehr sowohl in als außer der Kirche zweckmäßig anwenden. Nach dieser Zeit wurden der Einwendungen gegen ihren Gebrauch immer weniger, so wie ihrer nun beym Beschluß des achzehnten Jahrhunderts aus andern Ursachen wieder mehrere geworden sind. In den frühern Zeiten machte man Einwendungen gegen die noch nicht reif gewordene Kunst; in den unsrigen macht man sie vielleicht, weil man eine durch mancherley Krankheiten ausgemergelte, matt und kraftlos gewordene Kunst nicht mehr angenehm finden kann. Ob man sie aber nicht länger bey guter Gesundheit hätte erhalten können und sollen, oder ob es überhaupt nicht wohlgethan wäre, zur Wiederbelebung unserer eben so matt und kraftlos gewordenen Religionsgefühle mit Eifer auf die Wiederherstellung dieser am Tode liegenden geistlichen Vocal- und Instrumental-Musik zu denken, ist eine andere Frage, wird aber allem Anschein nach nur ein frommer Wunsch bleiben. Man scheint entschlossen zu seyn, sie eines ungestörten, ruhigen Todes sterben zu lassen, unbekümmert, was sonst noch zugleich mit ihr sterben mag.

§. 68.

Von den musikalischen Schriftstellern, welche zwischen den Zeiten des Guido und Franchinus Gafor gelebt haben, sind bisher nur diejenigen angezeigt worden, die als Erfinder und als erste Lehrer der neuen Musikart anzusehen sind. Die übrigen, welche außer ihnen noch über Kirchengesang oder andere Gegenstände der Musik geschrieben haben, sind zwar minder wichtig, verdienen aber doch ebenfalls kürzlich angezeigt zu werden.

1) *Berno* Augiensis. Sein erstes Werk heißt: *Musica seu Prologus in Tonarium*, und besteht aus 15 Kapiteln, deren Inhalt sich hauptsächlich auf den Kirchengesang erstreckt. Das neunte Kapitel mit der Ueberschrift: Toni medii ac communes, unde quidam duodecim modos statuunt, beweist, daß die Lehre von den 12 Tonarten schon lange vor dem Glarean vorbereitet war. Hierauf folgt der Tonarius selbst, Sodann: De varia Psalmorum modulatione mit 13 Ueberschriften, und endlich: De consona Tonorum diversitate.

Berno war Abt des Klosters St. Gallen und Reichenau, ein geborner Deutscher, und starb 1048. Ein Stück seines Prologs war schon in Pezii Thes. Anecd. T. IV. P. II. pag. 69. abgedruckt.

2) *S. Willhelmus* Abbas Hirsaugiensis. Sein Werk heißt bloß *Musica* und besteht aus 41 Kapiteln, worin von den Anfangsgründen der Musik in Beziehung auf den Kirchengesang gehandelt wird. Der Verf. wurde im Jahr 1068 Abt seines Klosters. Er folgt in seinen Lehrsätzen dem Guido, verbessert ihn aber hin und wieder, so wie auch den Berno. Auch dieser alte Schriftsteller scheint durch seine Erklärung der 12 Tropen Anlaß zum Dodecachord Glareans gegeben zu haben, welcher sich des Werks des Wilhelmus bey seiner Ausgabe des Boethius bedient hat.

3) *Theogerus*, Bischoff zu Metz, wurde 1090. Abt des Klosters St. Georgii im Schwarzwalde, nachher erst Bischoff. Sein beym Gerbert abgedrucktes Werk unter dem Titel: Musica, handelt ebenfalls bloß von den Anfangsgründen des Kirchengesangs nach den zu seiner Zeit gangbaren Grundsätzen.

4) *Aribo* Scholasticus, war ein Zeitgenosse des h. Wilhelmi zu Hirschau und folgt in seiner Musica ebenfalls den Lehrsätzen des Guido, aus dessen Microlog er einige dunkle Stellen zu erläutern sucht. Dieß thut er besonders in dem Kapitel mit der Ueberschrift: utilis expositio super obscuras Guidonis sententias. Das Werk ist dem Bischoff Ellenhard zugeschrieben, welcher nach Maichelbeck (Histo-

Guidonis sententias. Das Werk ist dem Bischoff Ellenhard zugeschrieben, welcher nach Maichelbeck (Historia Frising.) 1078. gestorben ist. Aribo gehört also ins Ende des eilften Jahrhunderts. Die Präfation seines Werks war schon in Pezii Thes. Anecd. Tom. IV. P. I. pag. 222. abgedruckt.

Der Inhalt dieses Werks zeichnet sich in einigen Puncten von dem Inhalt anderer gleichzeitigen Werke aus. Der Ungenannte von Mölk führt den Aribo unter dem Jahr 1090 an, und sagt von ihm, er habe eine Musicam geschrieben und sie der Geschwindigkeit wegen Musicam capream genannt. Man hat diesen Ausdruck so mißverstanden, daß man glaubte, es sey eine besondere Singart darunter zu verstehen, in welcher die Töne ausserordentlich schnell aus der Tiefe in die Höhe und so umgekehrt gingen. Dieser Singart gab man den Namen Geissensprung. Selbst Le Beuf verstand diesen Ausdruck nicht anders, und meint, diese Singart sey wahrscheinlich eben so eingerichtet gewesen, wie die so genannten Figmenta, derer Urheber *Cantores figmentarii* genannt wurden. Später wurden sie Res factae genannt. (s. Traité hist. et crit. sur le chant eccles. pag. 72). Aribo hat indessen an eine solche Singart, die man einen Geissensprung nennen könnte, gar nicht gedacht, wie man aus seinem Werk selbst sehen kann. Denn er versteht unter seiner Musica caprea eine leichtere und geschwindere Ausmessung des Monochords, als man sie vorher kannte. „Nostri theorematis (sagt er) novitatem propter mensurae celeritatem nuncupavi capream. Beym Ungenanten von Mölk wird dieser Aribo übrigens auch *Cirinus Musicus* genannt.

5) *Joannes Cotton* oder *Cottonius*. Seine Musica heißt bey vielen Schriftstellern nur *Johannis Musica*, und man hat sehr häufig den Papst Johann XXII. für den Verfasser derselben gehalten. In dem Pariser Codex hat der Prolog die Ueberschrift: *Epistola Joannis Cottonis ad Fulgentium episcopum Anglorum*. Gerbert ist der Meinung, es gehöre einem Deutschen mit Namen *Joannes Scholasticus*, welcher ums Jahr 1047 im Kloster St. Matthiä zu Trier gelebt habe, und in allen Wissenschaften, vorzüglich aber in der Musik sehr erfahren gewesen sey. Von den musikalischen Schriftstellern des funfzehenten und sechzehenten Jahrhunderts muß sein Werk sehr geschätzt worden seyn, denn es wird in ihren Lehrbüchern fast häufiger als irgend ein anderes angeführt. Doch könnte vielleicht dieser Vorzug die Meinung zum Grunde gehabt haben, daß der Verf. desselben ein Papst gewesen sey.

Der Inhalt desselben erstreckt sich zwar ebenfalls nur auf die eigentlichen Anfangsgründe der Musik, ist aber hin und wieder mit einigen Bemerkungen begleitet, woraus man erkennen kann, daß der Verf. er sey gewesen wer er wolle, nach Art seines Zeitalters ein vorzüglich heller Kopf war. Das Werk gehört daher unter die wichtigsten, die aus dem Mittelalter zwischen den Zeiten des Guido und Franchinus Gafor übrig geblieben sind. Es ist in 27 Kapitel eingetheilt, deren Ueberschriften aber hier nicht angegeben zu werden brauchen, da schon im vorhergehenden Kapitel einige der merkwürdigsten Stellen daraus, angeführt worden sind.

6) *S. Bernardus*. Sein *Tonale* ist in Fragen und Antworten abgefaßt und handelt bloß von den Kirchentonarten. Ob es der h. Bernhard selbst verfertigt, oder nur unter seiner Aufsicht von irgend einem Verbesserer des Kirchengesangs habe verfertigen lassen, kann nicht mit Gewißheit bestimmt werden. In seinen von Mabillon 1719 zu Paris herausgegebenen Opp. findet sich im zweyten Band eine andere Abhandlung: de cantu, seu correctione Antiphonarii auf 3 Folioblättern, die mit dem Tonale nicht zu verwechseln ist. Bernhard war Abt zu Clairvaux und starb 1153.

7) *Gerlandus*, ein Canonicus regul. und Scholasticus zu St. Paul in Besanßon aus dem zwölften Jahrhundert, welcher der gelehrten Welt auch durch andere Schriften bekannt ist (s. Fa-

bricii Bibl. med. et inf. Latin.) hat *Fragmenta de Musica* geschrieben, die sich aber bloß auf die Einrichtung von Pfeifen, Glocken und Schellen, sodann auf die Mittel eine Stimme rein und schön zu erhalten, beziehen.

8) *Eberhardi Frisingensis Tractatus de Mensura fistularum* aus dem zwölften oder dreyzehenten Jahrhundert ist ähnlichen Inhalts. Seine Regula ad fundendas Notas id est, organica Tintinnabula ist fast wörtlich schon in dem Werk des h. Wilhelm enthalten.

9) *De mensura Fistularum in Organis* handelt ein Ungenannter auf zwey Quartblättern. Was dieser Ungenannte am Ende seines Aufsatzes de Mensura Organistri sagt (unter Organistrum ist nach Du Cange locus ecclesiae, ubi sunt organa zu verstehen), ist mir völlig unbegreiflich.

10) *Engelbertus* Abbas Admontensis, ein Benedictiner und von 1297 bis an seinen Tod 1331 Abt seines Klosters, hat ein weitläuftiges Werk de Musica hinterlassen, auch andere Werke geschrieben, deren Verzeichniß man in *Fabricii* Bibl. med. et inf. Latinit. finden kann. Sein mus. Werk besteht aus vier Tractaten des Inhalts, wie er in diesen Zeiten am gewöhnlichsten war. Guido wird von Engelbert Cantuarensis genannt. Schwerlich ist Guido je in Kent gewesen, und wenn nicht an dieser Stelle ausdrücklich von der Solmisation des Aretinischen Guido die Rede wäre, so sollte man glauben, es müsse ein anderer Guido hier gemeint seyn.

11) *Joannes Aegidius* Zamorensis, ein Spanischer Franciskaner-Mönch aus der zweyten Hälfte des dreyzehnten Jahrhunderts. Seine *Ars Musica* handelt in 15. Kapiteln von der Erfindung, vom Nutzen, von der Bedeutung, vom Unterschied der Musik, von den Benennungen der Töne, vom Monochord, von den Consonanzen, von den drey Klanggeschlechten, von der Erfindung und der Verschiedenheit der musikalischen Instrumente. Das letzte Kapitel von den Instrumenten scheint aus dem Isidor abgeschrieben zu seyn.

12) *Eliae Salomonis* Clerici de sancto asterio Petrigoricensis Dioecesis in Gallia, *Scientia artis Musicae*. Das Werk ist im Jahr 1274 dem Papst Gregor X. zugeschrieben und enthält 31 Kapitel über das, was zum Kirchengesang gehört. Ueber den Werth desselben fällt Gerbert folgendes Urtheil in dem seiner Ausgabe vorgesetzten Monito: Inficetam equidem hanc scientiam artis musicae, edendam nihilominus existimavimus, quod hinc inde quaedam contineat haud contemnenda ad institutionem cantus ecclesiastici illius aevi.

13) *Marchetti de Padua Musica, seu Lucidarium in arte Musicae planae.* Ueber das *Pomerium in Arte Musicae mensuratae* eben dieses Verfassers ist schon ausführlich geredet worden. Hier ist nichts weiter zu erinnern, als daß Marchettus vom planen Gesang in 16 verschiedenen Tractaten auf eine ähnliche Art handelt, wie er in seinem Unterricht in der Mensuralmusik gehandelt hat, das heißt: er philosophirt auch hier so dunkel und gelehrt über die Gegenstände des Choralgesangs, wie er dort über den Mensuralgesang philosophirt hatte. Das Werk ist 1274 geschrieben.

14) *Arnulphi de S. Gilleno, Magistri, Tractatulus de differentiis et generibus Cantorum.* Der Verf. nimmt viererley Unterschiede unter den Sängern an: 1) Die ganz rohen und bäuerischen, welche gar nichts von der Musik verstehen. 2) Die musikalischen Laien, die ihren Naturanlagen nach ganz geschickt sind, aber einen so großen Eifer für Musik haben, daß sie alles schön finden, was klingt, denen es folglich an allem Kunsturtheil mangelt. 3) Solche, die die Musik recht gut verstehen, aber kein glückliches Organ haben, um ihren Kenntnissen gemäß vortragen zu können, und 4) diejenigen, welche Kenntnisse der Kunst und Organ zum Vortrag zugleich besitzen, welche daher für die vorzüglichsten erklärt werden. Dieser Tractatulus ist nur 3 Quartseiten stark.

15) *Keckii (Joannis) Introductorium musicae.* Ist aus der eigenen im Jahr 1442 geschriebenen zu Tegernsee befindlichen Handschrift des Verf. abgedruckt, und enthält eine Präfation und 5 Kapitel über die Erfindung der Musik, über die Verhältnisse und die Notation der Töne, über Con- und Dissonanzen. Endlich sind noch einige nähere Erläuterungen über vorhergehende Punkte angehängt.

16) *Adami de Fulda Musica.* Ist im Jahr 1490 geschrieben und besteht aus vier Theilen. Der erste Theil handelt in 7 Kapiteln von der Erklärung, Erfindung und vom Lob der Musik. Der zweyte de manu, cantu, voce, clave, mutatione, modo et tono in 17 Kapiteln. Der dritte de Musica mensurali aut figurativa in 13 Kapiteln und der vierte de proportionibus et consonantiis etc. in 8 Kapiteln. Der Verfasser war seiner Angabe nach ein Musicus Ducalis und hat sein Werk einem berühmten Juristen Joachim Luntaler zugeschrieben. Einige Merkwürdigkeiten daraus über die ersten Französischen Contrapunctisten, sind schon im Abschnitt von der Harmonie angeführt worden.

Ausser diesen in der Gerbertschen Sammlung enthaltenen Schriften, giebt es aus eben diesem Zeitraum noch eine beträchtliche Anzahl anderer, die theils einzeln gedruckt oder in größern Werken zerstreut, theils in Handschriften hin und wieder noch vorhanden sind. Da die Musik zu den sieben freyen Künsten gehörte, so mußte jeder, der ein Gelehrter heißen wollte, wenigstens die Elemente derselben verstehen lernen. Daher haben so manche Gelehrte der frühern Jahrhunderte, besonders aber die Mathematiker wenigstens über die Verhältnisse der Töne und andere damit verwandte Gegenstände geschrieben. Den Geistlichen war die Musik in einer andern Rücksicht, nehmlich in Beziehung auf den Gottesdienst unentbehrlich. Wenn nun einer glaubte, ein wenig weiter in der Kenntniß derselben gekommen zu seyn, als andere, so warf er sich zum Lehrer auf und wollte seine Mitbrüder durch mündlichen oder schriftlichen Unterricht eben so weit bringen. Wenige dieser Schriften haben aber die musikalischen Wissenschaften viel weiter bringen können, weil sie größten Theils nur eine Nebenbeschäftigung ihrer Verfasser waren. Es würde daher eine überflüssige Weitläuftigkeit seyn, hier von ihnen allen ausführlich reden zu wollen. Um es jedoch auch nicht an der nöthigen Vollständigkeit fehlen zu lassen, mögen wenigstens die Namen der wichtigsten mit den Titeln ihrer Werke hier stehen. Wer nähere Nachrichten von ihnen zu haben wünscht, findet sie in meiner allgemeinen Litteratur der Musik. Es gehören demnach hierher:

Ermengardus aus dem zwölften oder dreyzehnten Jahrhundert. Er schrieb de cantu ecclesiastico.

Ioachimus oder *Giovacchino*, ein Cistercienser-Abt in Calabrien aus dem Ende des 12ten Jahrhunderts: Psalterium decem chordarum etc.

Vincentius Bellovacensis, ein Dominikaner-Mönch aus dem 13ten Jahrhundert: Speculum doctrinale, historiale, naturale et morale, worin in 26 Kapiteln von der Musik gehandelt wird.

Gerson (Ioan.) von welchen schon oft geredet worden ist. Seine Abhandlungen musikalischen Inhalts stehen in der neuesten Ausgabe seiner sämmtlichen Werke.

Hugo Reutlingensis, ein Priester aus dem 14ten Jahrhundert, dessen Flores Musicae omnis cantus Gregoriani nebst dem Commentar eines Ungenannten im Jahr 1488. zu Straßburg gedruckt worden sind.

Das Werk ist aber 1332 geschrieben, wie man aus folgenden Versen sieht, welche der Verf. seinem vierten Kapitel angehängt hat:

M solum, tria *C*, simul *X* tria praeteriere
Post Christum natum binum si junxeris annum,
Cum flores istos contexuit Hugo Sacerdos
Reutlingens, noris, si nomen scire loci vis.

Concio Suevorum quo colligitur variorum.
Post annos denos hinc plurima consociavit,
In variis spaciis hujus librique locavit etc.

Valla (Georgius) Placentinus aus der Mitte des 15ten Jahrhunderts hat 5 Bücher de Musica geschrieben, die in dessen Werk de expetendis et fugiendis rebus (Venet. apud Aldum 1497. 1501 Fol.) gedruckt sind.

Gallicutus (Michael de Muris), ein Cistercienser-Mönch zu Alten-Zelle, schrieb de vero modo psallendi, welches Werk in Ornithoparchs Micrologus Lib. I. c. 12. angeführt wird. Der Verf. gehört ins 15te oder höchstens in den Anfang des 16ten Jahrhunderts.

Faber (Iacobus) Stapulensis, ein Doctor der Sorbonne zu Paris aus dem Ende des 15ten Jahrhunderts. Elementa musicalia, ad clarissimum virum Nicolaum de Haqueville etc. Paris, 1496. 4. Ist bloß mathematischen Inhalts. Der Verf. gab sich viele Mühe, die richtigen Intervallen-Verhältnisse zu finden, konnte aber seinen Zweck noch nicht erreichen.

Ramis (Bartholomeo da Pareia) ein Spanier: De musica tractatus, sive Musica practica. Bononiae, dum eam ibidem publice legeret, impressa XI. Maii 1482. Der Verf. war öffentlicher Professor der Musik zu Toledo, nachher zu Bologna.

Reinsbeck (Michael) aus Nürnberg: Lilium musicae planae. Augsburg, 1500. 4.

Zabern (Iacobus) ars bene cantandi choralem cantum. Moguntiae, 1500.

Ein vorzüglicher Beförderer des Kirchengesangs war im 12ten Jahrhundert der Abt Udalschalk von Maisac zu St. Ulrich in Augsburg. Er componirte selbst Hymnen und wird nicht nur als Tonkünstler, sondern auch als ein vortrefflicher Dichter gerühmt. Er soll auch über Musik geschrieben haben; es ist aber nichts davon auf unsere Zeiten gekommen. Das Chronicon ecclesiasticum Augustanum von Sigismund im dritten Band der von Pistorius herausgegebenen SS. rer. Germanicar. erzählt von ihm folgendes:

„*Udalscalcus*, Abbas eximius et speciale decus ordinis, inter doctissimos et egregios doctores merito numerandus, Augustae natus, à pueritia in sancta religione institutus, *maximam peritiam habuit Musicae*, prout ejus opuscula testantur, unde in ea arte inter praecipuos laudem obtinet. *Historiae hoc etiam ejus testantur, dum et Diapente et diatessaron magna cum licentia utitur.* Composuit et singularem cantum de beata Maria Magdalena super verba S. Gregorii, quam venerabatur singulari affectu, unde et in Choro S. Udalrici ei altare instituit, ingenii vero sui vestigia reliquit per totum claustrum, tam metro quam dulci rhythmo, usus aliquando heroico ast lepido carmine, in quibus perpenditur saecularibus litteris eruditissimus fuisse." Ich möchte wohl wissen, worin Udalschalks freyer Gebrauch der Quinten und Quarten eigentlich bestanden habe. Hat er sie etwa noch auf Hucbaldische Manier gebraucht?

In Deutschland hat sich von den frühesten Jahrhunderten an kein Land in der Beförderung des Kirchengesangs mehr ausgezeichnet als Sachsen, besonders aber Meissen. Schon am Ende des eilften Jahrhunderts richtete der Bischof Benno daselbst den Kirchengesang nach Art des Hildesheimischen ein. „Et cum (sagt Emser im Leben des Benno) antiquorum more irregulatus adhuc esset in ecclesia Misnensi cantus; *Benno* episcopus, data opera, regularem ac legitimum canendi usum, juxta Hildesheimensis ecclesiae ritum ac consuetudinem ad Misniam primus traduxit, fecitque, ut concinne ac eleganter in hodiernum usque diem cantetur."

Im Jahr 1208. legte Markgraf Dietrich zu Meissen im Kloster St. Afra eine Schule an, worin 12 Knaben unterhalten wurden, um sich theils zu geistlichen Aemtern zu bilden, theils während

der Zeit ihrer Bildung den Kirchengesang zu versehen. Im Jahr 1543 ist diese Stiftung in eine Fürstenschule verwandelt wurden [182]).

Der fromme Eifer für den Kirchengesang ging in den frühern Jahrhunderten überhaupt sehr weit. In den Dom- oder Kathedralkirchen wurde das Amt eines Vorsängers zu einer Dignität oder zu einer Prälatur erhoben. Die Zeichen dieser Würde bestanden in einem Stab und in einer Inful, einer Art von Kopfschmuck. Den Stab, der oft von Silber oder Gold war, trug der Sänger während dem Gottesdienst in der Hand, wahrscheinlich zu eben dem Zweck, zu welchem sich Gregor der Gr. seiner Ruthe, oder Carl der Gr. seines kleinen Stöckchens bediente, nehmlich um damit anzudeuten, wenn ein Sänger anfangen oder aufhören sollte. Die Sing-Prälaten, mit deren Aemtern ansehnliche Einkünfte verbunden waren, fingen aber bald an, nicht mehr singen zu lernen, mußten sich also zur Verwaltung ihrer Aemter Untersänger (Succentores) halten. Anfänglich thaten sie dieß aus ihren Mitteln, oder Einkünften, nach und nach aber mußten die Kirchen die wirklichen Sänger ebenfalls besolden, und die Titulair-Sänger zogen dennoch ihre großen Gehalte nach wie vor, ohne einen einzigen Ton singen lernen zu müssen.

In der Dom-Kirche zu Meissen war das Sangmeister-Amt ebenfalls eine Prälatur. Der älteste Sangmeister von dieser Art starb daselbst im Jahr 1300. schrieb sich Conrad von Hersfeld, war Magister, Domherr und zugleich Schreiber (Scriptor) oder Canzler des Bischofs. Albert oder Balbert war Canonicus und Cantor. Im Jahr 1330 rückte er ins Domkapitel, und 1342 war er Sangmeister der Domkirche. Nach ihm hat Andreas Grawe, oder Graf von 1390 bis an seinen Tod 1406 die Prälatur als Sangmeister des Domstifts gehabt. Der letzte Sangmeister dieser Domkirche zwischen 1431 — 1460. von welchem man einige Nachricht findet, hieß Nicolaus Kaufmann [183]).

Im Jahr 1480 stiftete der Kurfürst Ernst sogar noch eine ewige Cantorey für diese Domkirche. Die Sänger mußten mit einander abwechseln, so daß Tag und Nacht ununterbrochen gesungen werden konnte. Es wurden 14 Canonici, eben so viele Sacellani, 60 Vicarii und 12 Choralisten dazu bestellt [184]). Diese Stiftung dauerte wahrscheinlich bis zur Reformation fort, nach welcher Zeit man es für besser hielt, seine gehörige Zeit zu singen und seine gehörige Zeit zu schlafen.

II.

Von der weltlichen Musik dieses Zeitraums insbesondere.

§. 69.

Neben dem Kirchengesang hatten die christlichen Nationen Europens stets auch eine Art von weltlicher Musik, die bey öffentlichen und Privat-Lustbarkeiten gebraucht, und von einer eignen Menschenklasse fast ausschliessend ausgeübt wurde. Man leitet sie gemeiniglich von den Provenzalischen Dichtern her; allein der erste Ursprung dieser Zunft ist wahrscheinlich von den alten Barden der Gallier, oder von den lateinischen Komödianten herzuleiten, deren Geschäft ganz von ähnlicher Art war, nur im Lauf der Zeiten, und unter veränderten Umständen allmählich andere Namen bekommen hat. So wie schon die Barden zu ihrer

182) S. M. Joh. Fr. Ursinus Ursprung der Kirche und des Klosters S. Afra rc. 1780. 8.

183) S. M. Joh. Fr. Ursinus Geschichte der Domkirche zu Meissen, aus ihren Grabmälern historisch und diplomatisch erläutert. 1782. 4. S. 145.

184) *Ernestus* Elector Saxoniae in templo cathedrali Misenae instituit Cantores insomnes, ita ut semper alii aliis succederent, nec unquam cessaretur à divinis laudibus. Erant 14 Canonici, totidem Sacellani, et Vicarii sexaginta, Chorales duodecim, Grabati quindecim. *Seth. Calvisii* opus chronolog. ad an. 1480.

Zeit nicht bloß das sangen und mit irgend einer Art von Instrumenten begleiteten, was die Druiden für ihre Absichten am zweckmäßigsten hielten, so machte es auch dieser neuere Musikanten-Orden. Ohne einen festen Wohnplatz zu haben, zogen die Glieder desselben bisweilen in kleinern, bisweilen in größern Gesellschaften mit Weib und Kind von Stadt zu Stadt, von Schloß zu Schloß, und suchten überall entweder das Volk auf Märkten, oder die Großen und Reichen durch ihre Künste zu belustigen, wenn man sich belustigen lassen wollte. Sie drangen sogar in die Kirchen ein, wie schon hin und wieder erzählt worden ist. Es läßt sich leicht denken, daß ihre Künste nicht nach der Regel **Ludwigs des Frommen** eingerichtet waren, nach welcher vor dem Volke nur große, merkwürdige und gute Handlungen von den königlichen Sängern besungen werden durften. Die Absicht dieser Zunft war nicht zu unterrichten, gute Lehren durch Gesänge angenehm zu machen und zu verbreiten, sondern den Leidenschaften der Großen und Reichen zu schmeicheln und das Volk zu täuschen, um dadurch die Freygebigkeit von beyden zu ihrem Besten zu lenken. Lobpreisungen für den freygebigen Reichen, Schmeicheleyen für eitle Damen, plumper Witz für niedrigen Pöbel ꝛc. alles gehörte in ihren Plan, was ihnen Unterhalt verschaffen, und ihr umher irrendes Leben nicht nur fristen, sondern auch angenehm machen konnte. Ob die Würde der Kunst dadurch entweiht werde, ob sie selbst, sogar in den Augen derjenigen, die sie ergötzten, ihre Menschenwürde verloren, und von den geschmeichelten Reichen und und vom belustigten Pöbel mit Affen, Papageyen und andern Thieren, denen die Natur ebenfalls die Gabe verliehen hat, den Menschen bisweilen zu belustigen, in eine Reihe gesetzt wurden, bekümmerte sie nicht. Aufnahme und Beförderung der Künste, von welchen sie keinen Begriff hatten, konnte ihnen eben so wenig am Herzen liegen.

Einen allgemeinen Namen hatte diese Menschenklasse nicht; die Glieder derselben werden nach dem Geschäft benannt, welches sie in der Gesellschaft zu verrichten hatten. In Deutschland hießen sie am allgemeinsten **Spielleute**, in Frankreich **Menetriers**, in England **Minstrels** ꝛc. Ob sie gleich in ganz Europa vorhanden waren, so ist doch kein Volk, welches uns so viele Nachrichten von ihnen hinterlassen hat, als das Französische. Man kann daher aus diesen Nachrichten am besten sehen, von welcher Art und wie vielerley ihre Künste waren. Sie erzählten, sangen, spielten machten Possen ꝛc. und wurden nach diesen Geschäften Trouverres, Troubadours, Romanciers, Conteurs, Chanterres, Meneſtrels, Jongleurs, Meneſtriers etc. genannt. Zu ihnen gesellten sich häufig auch noch Seiltänzer, Taschenspieler und allerley Gaukler von anderer Art. Wir schränken uns hier bloß auf das ein, was mit der Musik in Beziehung steht, welches noch immer mannigfaltig genug war.

§. 70.

Wer in den frühern Jahrhunderten ein rechter **Menetrier** seyn wollte, mußte in Romanischer und Lateinischer Sprache Begebenheiten erzählen, eine große Anzahl so genannter *Lais* auswendig wissen und singen, und auf vielen damals üblichen Instrumenten spielen können. Man hatte *Chansons de geste*, deren Inhalt die Thaten der Ritter betraf, sie mochten nun wahr oder erdichtet seyn. Das Rolandslied scheint von dieser Art gewesen zu seyn. Außer diesen Chansons de geste hatte man so genannte *Romans d' aventures*, die ohne Zweifel eine Art von Ritterromanen waren, worin hauptsächlich die Thaten der irrenden Ritter (chevaliers errans) besungen wurden. Von Romanen wurden einige bloß erzählt, andere aber auch gesungen. Die gesungenen müssen, wie aus einigen Beyspielen erhellt, in Strophen abgetheilt gewesen seyn, die sich sämmtlich auf eine kurze Melodie singen ließen, so wie dieses noch der Fall bey unsern Oden ist, wobey eine einzige Melodie auf alle Verse paßt. Die Verfasser solcher Romane hatten daher die Gewohnheit, beym Anfang ihrer Erzählung anzuzeigen, nach welchem Versmaß, oder nach welcher Melodie sie eingerichtet sey. Da solche Romane biswei-

len sehr lang waren, und eine große Reihe von Begebenheiten in sich enthielten, so sangen die Menetriers gewöhnlich nur abgesonderte Stücke daraus, die man etwa eben von ihnen verlangte, gerade so wie es ehemals die Griechischen Rhapsodisten gemacht haben sollen.

Am allergangbarsten scheinen aber die *Lais* gewesen zu seyn. Das Wort *Lai* bedeutet einen Gesang, und hat vermuthlich seinen Ursprung von dem Deutschen Lied genommen. Man hatte solcher Lieder fröhlichen, traurigen, verliebten und andächtigen Inhalts. Sie wurden stets gesungen und meistens mit der Harfe begleitet. Fortunatus sagt schon in seinen Briefen an den Gregorius von Tours: *Barbaros leudos harpa relidebat*; und in einigen alten Französischen Romanen heißt es:

Il avoit appris à chanter
Et lais et notes à harper.

Und: Tenoit une harpe, et harpoit, et chantoit tant doulcement un lay qui avoit esté fait nouvellement, et qui etoit appellé le lay de deux Amans [185]). Auch gewisse Fabeln nannte man Lais, weil sie gesungen wurden. So hat die Fabel des Gruelan [186]) folgenden Anfang:

Bon en sont li lai à oir *(entendre)*.
Et les notes à retenir.

Und die des Gugemer einen ganz ähnlichen:

Se dit en harpe et en rote:
Boine *(bonne)* en est à oir la note.

Die Menetriers sangen und spielten aber nicht bloß, sondern gingen den reichen Herren und Damen ihres Zeitalters mit Rath und That an die Hand. Dieß sieht man aus folgender Erzählung, worin ein Menetrier alle seine Künste gegen einen andern rühmt, der mit ihm zugleich auf dem Schloß eines Großen angekommen war, und welchen der erste gerne verdrängen wollte.

Saige *(je sais)* bien chanter une note *(chanson;)*
Ge sai Contes, je sai Fableax *(Fabliaux)*,
Ge sai conter beax diz noveax *(beaux dits nouveaux)*,
Rotruenges viez *(vieilles)* et noveles *(nouvelles)*,
Et servantois et pastoreles.
Si sai porter conseil d' amors *(d' amour)*
Et faire chapelez *(chapel)* de flors *(fleurs)*,
Et çainture de druerie *(d' amoureux)*,
Et beau parler de cortoisie *(courtoisie)*.

Die *Rotruenges* waren eine Art von Rundgesang, die mit der Rote begleitet wurden; die *Servantois* oder *Sirventes* Lieder satyrischen Inhalts und die *Pastourelles* handelten von Begebenheiten der Hirten und Hirtinnen.

§. 71.

Ausser der Harfe hatten die alten Menetriers noch eine große Menge anderer Instrumente, von welchen sie besonders bey recht feyerlichen Gelegenheiten und wenn sie in großer Anzahl an den Höfen

185) Roman de Giron le Courtois.

186) Fabliaux ou Contes du XII. et XIII. Siecle. Tom. I.

der Großen und Reichen erschienen, Gebrauch machen mußten. So findet man in der schon angeführten Fabel von den beyden Menetriers noch die *Viele*, die *Muse*, die *Frestele*, die *Chiphonie*, die *Gigue*, die *Armonie*, das *Salteire* und die *Rote*, welche in folgenden Versen benannt sind;

Ge *(je)* sai juglere *(joueur)* de viele;
Si sai de muse et de Frestele,
Et de harpe et de chiphonie,
De la gigue, de l' armonie,
Et el *(du)* salteire, et en la rote.

Verschiedene dieser Namen, z. B. *Gigue* und *Armonie*, scheinen eigentlich keine musikalische Instrumente zu bedeuten. Die *Gigue* ist ein Tanz, der nach den ältesten Französischen Wörterbüchern auf dem Seil getanzt wird, und *Armonie* muß ebenfalls etwas anderes als ein Instrument bedeutet haben. Wenigstens findet man beym Hawkins (Hist. of. Mus. Vol. II. pag. 284.) aus einem Altenglischen Werke eine Erklärung dieses Worts, nach welcher die Armonie durch Saitenerzitterungen und durch Klingeln mit metallenen Ringen hervorgebracht wird. Zu dieser Art von Armonie (wird in der gedachten Erklärung gesagt) dienen verschiedene Instrumente, als: *Tabour* and *Tymbre*, *Harpe* and *Sawtry*, and *Nakyres*, and also *Sistrum*. Folglich bedeutet dieß Wort kein Instrument, sondern etwas, das auf mehreren Instrumenten hervorgebracht werden kann. Die Gigue halten auch einige für eine Art von Flöte, nach dem Wörterbuche der Crusca soll sie aber, einigen poetischen Ausdrücken des Dante zu Folge, ein Saiteninstrument seyn. Daß *Giga* im Italiänischen eine Geige, eine Fiedel heißt, könnte der letztern Meinung allenfalls zur Bestätigung dienen.

Man will aber auch unter der **Vielle** unsere heutige Geige verstehen, so wie unter **Rote** eine Art von Guitarre. Die erste Meinung scheint offenbar falsch zu seyn; denn unter **Viele** oder **Vielle** ist von den Franzosen stets die gemeine Bettler-Leyer verstanden worden, deren Saiten durch ein Rad, welches mit der einen Hand gedreht wird, und durch eine Reihe von Tasten für die zweyte Hand, klangbar gemacht werden. Im Glossario med. et inf. Latin. des **Du Cange** heißt sie *Vidula*, *vitula*, und *Viella*. Die Aehnlichkeit zwischen **Viele** und **Viole** mag wohl Veranlassung gegeben haben diese Leyer für eine Art von Violine zu halten.

Das Wort **Rote**, *Rocta*, *Rotta etc.* scheint unter allen solchen Wörtern die allerweitläufigste Bedeutung gehabt zu haben. Man findet sowohl Saiten- als Glockeninstrumente, und sogar eine gewisse Art von Tonstücken, damit angedeutet. Nach der ersten Bedeutung hat man den Psalter darunter verstanden. So sagt **Eckehard** jun. beym **Goldast** (rer. Alemannic. T. I. P. I. pag. 29.) von dem Mönch **Tutilo** zu St. Gallen, daß er schöne Melodien für den Psalter oder für die Rota gemacht habe. In der alten Deutschen Sprache hatte dieß Wort die nehmliche Bedeutung, wie man beym **Schilter** im Thes. antiquit. Teutonic. sehen kann. „*In rottun*, in psalmis, *Rotta*, Psalterium, *Gote roton*, psallere Deo. **Das Psalterium, haltirsauch, heizet nu in Diutscun** *rotta à sono vocis.*“ Hier ist also **Psalter** und **Rotta** gleichbedeutend. Bey andern wird ein Cythar darunter verstanden. So heißt es in einer Sammlung von Briefen, die unter dem Namen des Maynzischen Erzbischofs **Bonifacius** herausgekommen sind, Nr. 89. „Delectat me quoque Cytharistam habere, qui possit cytharizare in cythara, quam nos appellamus Rotta etc.“ Ferner wurde eine Art von Glockenspiel mit dem Wote *Rota* benannt, dergleichen die so genannten Cymbelregister in unsern alten Orgeln waren, und zum Theil noch sind. Diese Klingelinstrumente wurden aber nicht bloß bey Orgeln angebracht, sondern auch für sich allein gebraucht. Die Cymbeln, Schellen

oder

oder Glöckchen wurden bogenförmig an ein Holz gehängt, und sodann mit der Hand herum geschüttelt, damit sie recht klingeln mußten. Dieß waren die dulcia genera instrumentorum musicorum, woran sich unsere Vorfahren am herzlichsten ergetzen konnten. Sie bedienten sich ihrer bey allen möglichen Gelegenheiten; sogar die heiligen Kleider der Geistlichen und viele Arten von musikalischen Instrumenten wurden damit behangen. Daher sang die ganze christliche Kirche in dem alten Liede; in dulci Jubilo etc. folgenden hierher gehörigen Vers:

Ubi sunt gaudia
Nergen mehr denn dar,
Dar de Engel singen,
Nova cantica.
Und de Schellen klingen,
In regis curia.
Eia wern wy da,
Eia wern wy da!

Daß auch Canones, nehmlich die kleinen Cirkel-Canones von den Alten Rota genannt wurden, ist schon oben im Artickel vom de Muris (§. 53.) angeführt worden, so wie ebenfalls dort schon bemerkt ist, daß auch eine Bettler-Leyer darunter verstanden wurde. Endlich gebrauchte man auch das Diminutivum dieses Worts, um damit eine gewisse Art von Weihnacht-Gesängen zu bezeichnen, wobey unsere Vorfahren das Christkind in der Kirche zu wiegen pflegten. Sie haben ihren Namen ebenfalls von dem Umdrehen um etwas, es sey nun ein Gedanke, eine Reihe von Tönen oder etwas andres gewesen. Noch im Anfang des 17ten Jahrhunderts wurden solche *Rotulae* gemacht, die nach den noch vorhandenenen Proben sehr erbaulich waren. Ein junges Mädchen stellte die Maria vor und sang, indem sie das Kind Jesus wiegte, vor der ganzen Gemeinde:

Ein feines Kindelein, ein schönes Kindelein,
Ein zartes Kindelein, ein edles Kindelein,
Ein reiches Kindelein, ein hohes Kindelein,
Ein frommes Kindelein, ein löblich Kindelein,
Ein fröhlich Kindelein, ein zierlich Kindelein,
Ein herrlich Kindelein, ein heilig Kindelein,
Jesus ist der Name sein.

Ich könnte auch die Musik zu diesen Worten geben; allein ich fürchte, der Leser würde dadurch eben so wenig erbauet werden, als er durch die Worte selbst erbauet seyn wird.

Die *Muse* ist das nehmliche Instrument, was die *Cornemuse* der Französischen Bauern, oder die *Musette* ist, nehmlich eine Sackpfeife. Im Lateinischen wurde es *Musa* genannt, nach der Herleitung des Du Cange (im Gloss. med. et inf. Latin.) von den Musen. Da dieses Musen-Instrument in den neuern Zeiten sehr selten geworden ist, und sich sogar aus den Dörfern hat entfernen müssen, so daß dessen Einrichtung nur wenigen bekannt seyn wird, so verdient die Beschreibung, welche Du Cange (Loc. cit.) aus Richard Stanihursts Werk de rebus Hibernicis Lib. I. davon eingerückt hat, hier einen Platz. Dieser Stanihurst sagt nehmlich, daß sich die Irländer dieser Sackpfeife anstatt der Trompete in ihren Kriegen bedient haben, und giebt bey dieser Gelegenheit die beste und ausführlichste Beschreibung derselben, die ich kenne [187]). In Pohlen ist dieses Instrument ehemals

187) Utuntur etiam Hibernici, loco tubae, lignea quadam fistula, callidissimo artificio fabricata: cui saccus ex corio compositus, et cingulis arctissime complicatus, adhaerescit. Ex pellis latere dimanat fistula, per quam quasi per tubum, fistulator, inflato collo, et buccis fluentibus, inflat. Tum pellicula aëre farcta, turgescit: intumescentem rursus premit brachio. Hac impressione duo alia excavata ligna, brevius scilicet

vorzüglich beliebt gewesen, und ist es vielleicht noch. Es ist daher bey uns auch unter dem Namen des Pohlnischen Bocks bekannt. Sonst wird es auch noch Dudelsack genannt.

Frestele, *Fretel* oder *Fretiau* hält man für die Siebenpfeife, welche dem Pan bey den Alten zugeschrieben wurde. In den neuern Zeiten hat sie in Frankreich den Namen der Kesselflickerpfeife bekommen.

Was unter *Chiphonie*, *Cyffonie*, *Sifoine*, *Symphonie* etc. für ein Instrument zu verstehen sey, ist schwer zu bestimmen. Daß es aber ein wirkliches Instrument bedeutet haben muß, und nicht etwa bloß einen Zusammenklang mehrerer Instrumente, beweisen viele Stellen bey alten Schriftstellern. Nach einer solchen Stelle, welche Du Cange aus einer geschriebenen Chronik anführt, wurde es am Halse getragen, und man konnte im Gehen darauf spielen.

Et ſavoit chascun d'eux apres luy un Sergant
Qui une chiffonie va à ſon col portant,
Et li deus Meneſtrers ſe vont appareillant,
Tous deus devant le Roy ſe vont chiphoniant.

Es war aber um diese Zeit schon in Verachtung gekommen, und wurde in Frankreich und in der Normandie für ein Bettler-Instrument angesehen. Die Folge der beym Du Cange befindlichen Stelle beweist dieß deutlich. Es ist die Rede von einem Portugiesischen König, welcher zwey Menetriers hatte, die dieses Instrument spielten. Dem König gefiel es recht wohl; aber ein Ritter Matthieu de Gournai, welchen er um seine Meinung darüber befragte:

Et que vous ſemble, dit-il, ſont-il bien fouffiſant?

antwortete:

——— ——— Ne Vous iray celant,
Ens ou pays de France, et ou pays Normant,
Ne vont tels inſtruments fors aveugles portant,
Ainſi vont li aveugles et li poures truant,
De ſi fais inſtrumens li bourgois esbatant,
En l' appella de la un inſtrument truant,
Car il vont d' huis en huis leur inſtrument portant,
Et demandent leur pain, rien ne vont refuſant etc.

Bey den Alten wurde eine Art von Pauke oder Trommel Symphonie genannt [188]). Bisweilen scheint man aber auch andere Instrumente darunter verstanden zu haben, z. B. die Lyra: Lyris, id eſt Symphoniis, die *Tibia*: Tibia Symphonia; das Systrum und die Tuba: Siſtrum, tuba genus Symphoniae [189]). Man sieht hieraus wenigstens so viel, daß die wahre Beschaffenheit der *Chiphonie*, welcher sich die Menetriers bedient haben, schwer zu bestimmen ist. Man scheint für die

ac longius, ſonum emittunt grandem et acutum. Adeſt item quarta fiſtula, diſtinctis locis perforata, quam buccinator ita articulorum volubilitate, qua claudendo, qua aperiendo foramina, moderatur: ut ex ſuperioribus fiſtulis ſonitum, ſeu grandem ſeu remiſſum, quemadmodum ei viſum erit, facile eliciat. Totius tamen rei prora et puppis eſt, ut aër per ullam aliam folliculi particulam, praeter fiſtulatorum introitus pervadat. Nam ſi quis vel acu punctum in culeo rimaretur, actum eſſet de iſto inſtrumento, quandoquidem follis ſubito flacceſceret. Hoc genus ſiſtri apud Hibernos bellicae virtutis cotem eſſe conſtat. Nam ut alii milites tubarum ſono: ita iſti hujus clangore ad pugnandum ardenter inceduntur.

188) Iſidor. Lib. 2. Orig. cap. 21.

189) *Du Cange* Gloſſ. med. et inf. Lat. voc. Symphonia

verschiedenen Species einer Instrumentengattung oft einerley Namen gebraucht zu haben, so wie es auch noch bey uns von solchen Personen geschieht, welche die Verschiedenheiten entweder nicht genau kennen, oder es nicht genau damit nehmen. So werden z. B. von vielen alle Instrumente, welche mit Tasten gespielt werden, Claviere genannt, obgleich unter den verschiedenen Arten derselben sowohl im Ton als in der Behandlung und Wirkung ein großer Unterschied ist.

Die bisher angezeigten Instrumente der Menetriers machen indessen nur noch einen sehr kleinen Theil der ganzen Anzahl aus, die man bey den Schriftstellern und vorzüglich bey den Dichtern des Mittelalters benannt findet. Beym Du Cange findet man aus einem alten Französischen Dichter mit Namen Molinet noch folgende angeführt:

Tubes, Tabours, tympanes et trompettes,
Lucs, et orguettes, harpes, psalterions,
Bedons, clarons, cloquettes et sonnettes,
Cors et musettes, symphonies doucettes,
Chansonettes et manicordions etc.

Die Tabours werden wohl die Tambours seyn; was aber die *Lucs* für Instrumente gewesen seyn mögen, ist nirgends zu finden. Vielleicht haben sie diese Benennung von dem Erfinder derselben, der etwa Lucas geheissen hat, bekommen. Die Bedons sind kleine Trommeln gewesen, mit welchen man die Flöte begleitet hat. *Clarons*, *cloquettes* und *sonnettes* sind Clarinen, Glöckchen und Schellen.

Aber die allerbeträchtlichste Anzahl von musikalischen Instrumenten findet sich in einem Gedichte aus dem Mittelalter benannt, welches auf der königl. Bibl. zu Paris unter den Handschriften Num. 7612. befindlich ist, und die Beschreibung eines vollständigen Concerts enthält. Diese Beschreibung ist in den Poesies du Roy de Navarre Tom. I. pag. 247. abgedruckt:

La je vi tout un cerne (cercle)
Violle, Nubelle, Guiterne,
L' Enmorache, Micamon,
Cytolle et Psalterion,
Harpe, Tabour, Trompes, Naquaires,
Orgues, Cornes plus dex paires,
Corne-muses, Flajols et chevretés,
Douceines, Simbales, Clocettes,
Cimbre la Fluste Brehaigne,
Et le grand Cornet d' Allemaigne,
Muse d' Aussay, Trompe petite,
Huissine, Elés, Mouscorde,
Ou il n'a c'une seule corde,
Et muse d' Eblet tout ensemble,
Et certainement, y me semble,
Qu' onques mais telle mélodie,
Ne fu vue ne oge;
Car chascun de aus selons l' accort
De son instrument san descort
Viole, Guiterne, Cytole,
De Dois, de Penne, et de l' Archet etc.

Wenn diese sämmtlichen Instrumente auf einmal gespielt worden sind, so mag eine sonderbare Art von Musik herausgekommen seyn. Neuere Ohren würden sie vielleicht nicht aushalten können. Denn ob wir gleich nicht genau angeben können, was für Instrumente unter allen diesen Namen eigentlich zu verstehen sind; so kann man doch so viel mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit behaupten, daß die meisten dieser Instrumente Klimper- Klingel- Dudel- und Lärm-Instrumente waren, die in ihrer Vereinigung unmöglich schön geklungen haben können. Wenn daher der Dichter sagt, daß nie eine solche Melodie weder gehört noch gesehen worden sey, so würden wir, wenn wir ein solches Con-

cert hören konnten, vielleicht das nehmliche nur in einem andern Sinne sagen. Wenn man nun noch dazu nimmt, daß die Melodien, nach welchen die Gedichte gesungen wurden, in jenen Zeiten noch nichts als Gregorianischer Choralgesang waren, daß man noch keine vielstimmige Harmonie kannte und aus dieser Ursache die verschiedenen Gattungen der Instrumente noch nicht in Chöre abtheilen konnte, deren jeder für sich ein Ganzes ausmacht; so ergiebt sich aus allem zusammen genommen, daß der vereinigte Gebrauch so vieler Instrumente unmöglich etwas andres als Geräusch und Lärm hervorbringen konnte.

§. 72.

In Deutschland hatten diese Menetriers, wie schon gesagt worden ist, den allgemeinen Namen **Spielleute**; auch wurden sie bisweilen **varende Lüte** und **varende Manne** genannt. Da auch ihre Weiber mit umher zogen, so findet man in alten Schriften auch **varende Wip**. Diese Ausdrücke waren mit Histrio, Joculator, Joculatrix gleichbedeutend. Im Anhang zu der Königshofer Chronik beym **Schilter** (Cap. 2. pag. 112.) heißt es: „Zu der brunlust kommment vssermassen viel Spillüte vnd farender Lüte, do hies sie der Keyser alle enweg faren vnd gap inen weder gobe noch spise.“ Sie haben eben so wie die Französischen Menetriers Gedichte gemacht und gesungen, Geschichten erzählt und mit Spielen begleitet. **Scheid** führt in seiner Dissertation de jure in Musicos singulari aus einer alten handschriftlich vorhandenen Reisebeschreibung eine Stelle an, woraus dieß deutlich erhellt. „Vor dem Tische (heißt es) stant die hohen Fürsten zu dienende und **varende Lüte**, vnd ist keiner der ein einig Wort rede, es sy denne das der Can zu inne rede, an die **varende Lüte**, die getichte machent oder nuwe mer bringent oder nuwe mer erzögent oder spil.“

Theils das umherstreifende Leben, theils auch ihre Vereinigung mit Gauklern von aller Art, deren Künste weder an sich edel, noch irgend einer Veredlung oder einer nützlichen Anwendung fähig waren, zog diesen varenden Lüten überall eine große Verachtung zu. Die Kirche belegte sie mit dem Bann, und die Gesetze erklärten sie für ehr- und rechtlos [190]). Wenn sie starben, fiel ihre Habschaft der Obrigkeit heim [191]). Ihre Kinder konnten sogar kein Handwerk lernen, weil sie den unehelich gebohrnen gleichgeachtet wurden [192]). Diese Verordnung wurde aber nachher wieder aufgehoben. In andern Europäischen Ländern, besonders aber in Frankreich hatten sie lange Zeit hindurch ein gleiches Schicksal. Ueberall wurden sie von den Menschen gesucht, von den Gesetzen aber verfolgt, verstoßen und als liederliches Gesindel behandelt.

Dieser Zustand dauerte überall so lange fort, als das unordentliche und unstäte Leben dieser Menschen, so wie die bisherige Vermischung edler und unedler Künste selbst fortdauerte. Die allmählich immer mehr zunehmende Aufklärung, ein etwas besserer Geschmack, der auch bessere Ergetzlichkeiten forderte, führte diese Veränderung nach und nach von selbst herbey. Die **Menetriers** oder **Spielleute** wurden, da ihre Künste anfingen weniger zu gelten, genöthigt, sich dauerhafte Wohnorte zu suchen; das stete Leben veranlaßte sie zu einern bessern Ausbildung ihrer Künste; die bessere Ausbildung lehrte fühlen, wie ungereimt es sey, Künste, die einer Veredlung fähig sind, mit unedlen Gaukeleyen zu vermischen; und endlich bewirkte dieß Gefühl nach und nach die Absonderung aller solcher

190) „Kämpfer und ihre Kinder, Spielleut, und alle die unehrlich gebohren sind, — die seyn alle Rechtlos.“ Sachsenspiegel, erstes Buch, Artik. 37.

191) Item advocatus civitatis (Magdeburg) nullius haereditatem decet accipere, praeterquam *histrionum*, *joculatorum* et advenarum. *Diploma Friderici II. de a. 1216. apud Meibom.* T. II. SS. Germ. pag. 377.

192) S. Andlers Corpus 252 Constitutionum imperialium, voc. Handwerk.

Dinge, die ihrer Natur nach weder zusammen gehören, noch mit einander verträglich sind. Aus den bisherigen Spielleuten wurden nun Instrumentisten aller Art, die man, nachdem sie sich der allgemeinen bürgerlichen Ordnung unterworfen hatten, theils zur Besetzung der Kirchenmusiken, theils auch bey öffentlichen Festen und Tänzen unter dem Namen der Musikanten gebrauchte. Aus den Bänkelsängern, welche bisher gereimte nuwe mer oder sonst etwas ähnliches abgesungen hatten, wurden Dichter, die zwar fürs erste auch noch keinen hohen Grad der Vollkommenheit erreichten, aber doch die Bahn zu einer bessern Dichtkunst brachen. So wurden gerade diejenigen beyden Künste, die der höchsten Veredlung und der edelsten Anwendung fähig sind, aus dem Schlamme herausgerissen, in welchem sie bisher gleichsam vergraben waren, und geriethen in die Hände solcher Menschen, die sie nicht mehr bloß zur Ergetzung des Pöbels aller Art, sondern auch so anwendeten: daß sie wenigstens mit der Zeit zu einer nützlichen Geistes- und Herzens-Unterhaltung werden und dienen konnten.

Es entstanden nun eigene Klassen von Dichtern und Tonkünstlern, nehmlich die Zunft der Musikanten, die Ritter und Minne-Dichter, und die so genannten Meistersänger. Von den Einrichtungen, Zwecken und Verrichtungen dieser verschiedenen Klassen muß einzeln geredet werden.

Von den zünftigen Musikanten.

§. 73.

Ueber den Nutzen oder Nachtheil der Zünfte überhaupt sind die Meinungen sehr getheilt. Es scheint allerdings ein Eingriff in die natürlichen Rechte des Menschen zu seyn, wenn man ihn hindern will, sich nach eigener, freyer Wahl zu nähren. Da es aber sehr viele Geschäfte giebt, zu deren Verrichtung eine große Menge von Menschen Geschick haben; da es ferner viele solcher Geschäfte giebt, die ohne große Geistes- oder Leibesanstrengungen auf eine vorzüglich bequeme, selbst mit Vergnügen verbundene Art verrichtet werden können; da endlich das Zudringen zu solchen vorzüglich bequemen Ernährungsmitteln so groß werden würde, daß theils andere nothwendige Geschäfte des Lebens dadurch vernachlässigt, theils auch die vorher bequemen Wege weniger bequem werden müßten; so scheint es dennoch nothwendig zu seyn, daß der Staat ins Mittel trete, die Geschäfte seiner Glieder verhältnißmäßig bestimme, und in solche Grenzen einschließe, daß das Ganze so viel möglich dabey gewinne, der einzelne Mensch aber so wenig als möglich dabey verliere.

In Rücksicht auf diejenige Art von Musik, welche hauptsächlich bey Lustbarkeiten, bey Tänzen ꝛc. gebraucht wird, zu welcher die Natur fast allen Menschen die nöthigen Fähigkeiten verliehen hat, zu welcher sich daher von jeher eine größere Anzahl drang, als erforderlich, oder für die mancherley anderen Geschäfte des bürgerlichen Lebens nützlich war, fühlte man die Nothwendigkeit einer gehörigen Einschränkung schon sehr frühe. Selbst diejenigen, welche dieß Geschäft betrieben, und den Erwerb desselben durch den zu großen Anwachs ihrer Gesellschaft immer kleiner werden sahen, fühlten diese Nothwendigkeit, und waren die ersten, die den Staat aufforderten, sich ihrer anzunehmen. In allen Europäischen Ländern sind daher schon im 13ten und 14ten Jahrhundert unter obrigkeitlichem Schutz solche geschlossene Gesellschaften unter den Musikanten errichtet worden. Wir wollen hier aber bloß von denjenigen Einrichtungen dieser Art reden, welche Frankreich und Deutschland betreffen.

In Frankreich wurde schon ums Jahr 1330 eine solche Verbindung unter dem Namen der *Confreri de S. Julien des Meneſtriers* gestiftet. Das Mode-Instrument war damals die Leyer, und die Mitglieder der Gesellschaft heißen *Compagnons*, *Jongleurs*, *Meneſtrüex* oder *Meneſtriers* auch *Mene-*

strels, anstatt daß man sie nach dem Instrument, welches sie spielten, Leyermänner hätte nennen sollen. Am 23ten November des Jahrs 1331 wurde ihre Gesellschaft gerichtlich bestätigt. Diese Gesellschaft wählte sich nicht nur einen alten Heiligen, nämlich den St. Genest, einen Römischen Taschenspieler, welcher zum Christenthume überging, und unter Diocletian im Jahr 303 den Märtyrertod litt, zu ihrem Schutzpatron, sondern wählte sich auch einen eigenen Vorsteher mit dem Titel eines *Roi des Menestriers*, so wie sich in diesem Zeitalter fast alle solche Verbindungen einen Vorsteher mit dem Titel eines Königs wählten. Die ganze Brüderschaft zog sich auch in eine eigene Straße zusammen, welche von ihr den Namen Rue de S. Julien des Menétriers erhielt. In diese Straße wurde gesandt, wenn jemand Musik bey Hochzeiten oder anderen Gelegenheiten haben wollte.

Diese neue Gesellschaft fing aber bald an, wiederum ein so ausschweifendes Leben zu führen, daß man ihr bey Geld- und Gefängnißstrafe untersagen mußte, irgendwo etwas zu sagen, vorzustellen oder zu singen, wodurch öffentliches Aergerniß gegeben werden könne. Nach diesem strengen Befehl ging ein Theil derselben zu ihrer alten Lebensart zurück, und legte sich auf Springen und Seiltanzen; der übrige Theil aber verband sich aufs neue unter obrigkeitlicher Bestätigung, und gab sich nun, da die Leyer abgekommen, dagegen aber eine neue Art von dreysaitiger Discant- und Baß-Violin (Rebec) aufgekommen war, den Titel *Menstrels*, *joueurs d'instrumens*, *tant haut que bas*. Der König Carl VI. bestätigte diesen Titel durch ein am 14ten April 1401 ausgefertigtes Patent, dessen Anfang folgender ist:

„Charles, par la grace de Dieu, Roi de France: savoir faisons, à tous présens et à venir. Nous avons reçu l'humble supplication du Roi de Menestrels et des autres Menestrels, Joueurs des instrumens, tant hauts comme bas, contenant comme dès l'an 1397 pour leur science de *Menestrandise*, faire et entretenir, selon certaines Ordonnances, par eux autrefois faites, et tous Menestrels, tant joueurs de hauts instrumens comme bas, seront tenus d'aller pardevant le dit Roi de Menestrels, pour faire serment d'accomplir toutes les choses ci-aprés declarées etc.“ Die darauf folgenden Befehle beziehen sich bloß auf Hochzeiten und andere Gelegenheiten, wobey die Menestrels zum Tanz spielen sollten.

Von den Schicksalen dieser Gesellschaft ist, nachdem sie das eben erwähnte Patent erhalten, lange Zeit hindurch nichts weiter bekannt geworden; man weiß bloß, daß sie eine lange Reihe von Königen hatte, worunter ein Wilhelm I. und II., ein Dumanoir, ein Constantin und endlich Jean-Pierre Guignon vorkommt [193]. Alle diese Könige wollten stets ihr Reich erweitern, und nahmen oft veränderte Titel an. Der letzte nannte sich *Roi des Violons* und ist mit diesem Titel in Kupfer gestochen. Er wollte, so wie einige seiner Vorfahren, außer den Musikanten, auch noch die Organisten und andere Musiker, die nicht zum Tanze spielen, sondern auch die Tanzmeister unter seiner Bothmäßigkeit bringen, und bekam darüber einen weitläuftigen Rechtshandel, der endlich zu seinem Nachtheil ausfiel, und den König im Jahr 1773 bewog, diese musikalische Würde gänzlich aufzuheben. Die Actenstücke dieses sonderbaren Rechtshandels sind im Jahr 1774 auf ausdrücklichen Befehl des Königs, unter folgendem Titel zusammen gedruckt worden: *Recueil d'Edit*, *Arrèt du*

193) Du Cange nennt uns noch einige dieser Könige im Gloss. med. et inf. Lat. voc. *Rex Ministelorum*, aus einer alten Urkunde von 1338. worin es heißt: Je *Robert Caveron* Roy des Menestreuls du Royaume de France. In zwey andern Urkunden von 1357 und 1362 kommt *Copin du Brequin* als Roy des Menestres du Royaume de France vor. Diese Könige bekamen auch sogar silberne Kronen, wie man aus den Kosten sehen kann, welche bey der Befreyung des 1356 bey Poitiers gefangenen Königs Johann I. im Jahr 1367 berechnet wurden. „Pour une couronne d' argent (heißt es), qu' il donna le jour de la Tiphanie au Roy des Menestrels.“

Conseil du Roi, Lettres-Patentes, Memoires, et Arrets du Parlement etc. En faveur des Musiciens du Royaume. 227 Seiten in 8. Aus dieser Sammlung sind die vorhergehenden kurzen Nachrichten genommen, so wie sie auch *La Borde* fast wörtlich daraus genommen hat, weil im Grunde keine bessere Quelle für solche Dinge vorhanden seyn kann, als solche Actenstücke, worin man sich zur Behauptung irgend eines Rechts auf Beweise älterer und neuerer Ansprüche, folglich auch auf historische Darstellung derselben einlassen muß.

In Deutschland erhielt das Musikantenwesen eine völlig ähnliche Einrichtung, nur etwas später, wie man aus den vorhandenen Nachrichten schließen muß. Genau läßt sich nicht bestimmen, zu welcher Zeit diese Einrichtung im Deutschen Reich ihren Anfang genommen hat; aber das Ober-Spiel-Grafen-Amt in Wien, unter dessen Gerichtsbarkeit die Mimen, Histriones und Musici von ganz Oestreich standen, scheint doch schon im 14ten Jahrhundert eingerichtet worden zu seyn, weil schon am Schluß dieses Jahrhunderts verschiedene Stände anderer Gegenden Deutschlands mit der nehmlichen Gerichtsbarkeit von den Kaisern belehnt worden sind. Diese mit einer solchen Gerichtsbarkeit belehnten Stände nahmen wieder einen Vicarium oder Lieutenant unter dem Titel eines Pfeifer-Königs an, welcher die Aufsicht über die Zunft zu führen, und von vorkommenden Dingen Bericht an die höhere Behörde abzustatten hatte. Ueber die Ernennung eines solchen Pfeifer-Königs in der Herrschaft Rappoltstein ist noch eine Urkunde vorhanden, welche Scheid in seiner differt. de jure in Musicos etc. aufbehalten hat. Da man die Beschaffenheit der Einrichtung daraus erkennen kann, so verdient sie hier einen Platz:

Constitutio Vicarii five Locumtenentis hodie vulgo

Pfeifer-Königs.

„**Ich Schmaßmann herre zu Rappoltzstein.** Tun kund mengelichen mit diesem Briefe, die in ansehent oder horent lesen, nv, oder hernoch. Alß seliger gedechtnusse min lieber herre und Vatter selige herr Brune Wielent herre zu Rappoltzstein, das Kunigreich Varender Lüte zwischen Hatzenawer Vorste vnd der Byrse, dem Ryne vnd der Virst vor Zitn verlichen hett, heintzman Gerwer dem Pfiffer. Das selbe Kunigrich der genante min Herr vnd Vatter selige, vnd sine Altvorderen herren zu Rappoltzstein, yewellen, als lange das, das nieman verdencket, zu einem rechten erbe lehen gehabt hant. Vnd ich vnd min Bruder Vlrich oüch herr zu Rappoltzstein, nv ze Ziten das selbe Lehen ouch zu lehen hant von dem heiligen Römischen Riche. Vnd aber nv der vorgedacht Heintzman Gerwer der Pfiffer mir das selbe Ambacht das Kunigreich Varender Lüten, vffgeben hat, von Krangheit wegen sins libes, das er das mit bewerben, gesuchen noch versorgen mag. (Als das harkommen vnd billich ist.) So erkönne ich mich mit diesem mine offenen briefe für mich, vnd den Egenanten Vlrich minen bruder, Das ich daz selbe Kunigrich Varender Lüte das Ambacht gelichen habe. Vnd lihe es ouch mit diesem mine offenem briefe, mit willen egenannten heintzman Gerwers des Pfiffer, henselin, mime Pfiffer vnd varenden manne. Also das er das selbe Kunigrich vnd Ambacht, fur basser me sol haben, besizzen, nuzzen, vnd niessen, glicher wise, vnd in aller der mossen, als es sine vorvarenen, des selben Ambachtes von der herschafft wegen von Rappoltzstein genuzzet, vnd genossen hant One alle geverde. Vnd dan vmb so bitte ich alle Fursten geistliche vnd weltliche, Alle herren Ritter, Knechte, Stette vnd mengelichen den dieser mine brief gezoiget wurd, das sie den egenannten henselin mime varenden manne der varenden Lüte Kunig getriewelichе beraden vnd behölffen sigent. Vnd inn schutzzent vnd schirment zu dem selben Ambachte, min vnd mins bruders

egenant, lehen, zu allem dem, do zu er denne recht habe, von des selben Sins Ambachts, mins lehens, wegen, vnd durch mins gewilligen dienstes willen. Vnd vmb das ich den allen welle das tunt, vnd mich das furkunt iener deste halt wil nunt, waz ich weis das Inen liep vnd dienst. Vnd das zu vrkunde so habe ich Schmaßman herre zu Rappolzstein vorgenannt min Jngesigel tun häncken an diesen brieff. Der geben wart zu Rappolzwiler an dem nechsten Eistage noch dem heiligen Ostertage. Do man zalte von Gottes geburte Vierzehen hundert Jare."

Zum Amt eines solchen Pfeiferkönigs gehörte: „daß kein Spielmann der sey ein Pfeiffer, Trummenschläger, geiger, zinckhenbläßer oder was der oder was die sonsten für Spiel und khurtzweyl treiben khennen zwischen dem hawenstein obwendig Basel und dem hagenawer Forst den gantzen bezürckh eingeschlossen, weder in Stätten, Dörfern oder Fleckchen auch sonst zu offenen Dentzen, Gesellschafften, gemeinschafften, schießen, oder andern khurtzweilen nit soll zugelassen oder gedultet werden, er seyn dann zuvor in die Bruderschafft uff vnd angenommen." Mit diesem Königreich varender Lüte war auch ein besonderes Gericht verbunden, welches aus einem Schultheiß, vier Meistern, zwölf Beysitzern, unter dem Namen der Zwölfer und einem Weybel (Apparitor) bestand, und worin über alle in der Gesellschaft vorkommende Fälle Recht und Urtheil gesprochen wurde. Von diesem Gericht konnte an den Schutzherrn appellirt werden: „Ob aber je einijer vermeynen würde mit des Königs, der Meister und Zwölfer Spruch beschwehrt zu seyn, dem soll sein Zug davon für Unß, und sonst nirgend hin, vorbehalten seyn." Die ganze musikalische Bruderschaft dieses Königreichs theilte sich in die obere, mittlere und untere; jede derselben mußte sich des Jahres einmal an einem gewissen Ort und Tag versammeln, die obere nämlich zu Alten-Thann, die mittlere zu Rappoltsweiler, und die untere zu Bischweiler. Der Tag, an welchem dieß geschah, wurde der Pfeisertag genannt, und ist noch im Anfang unsers jetzigen Jahrhunderts an den benannten Orten gehalten worden, wie man in Matthesons *Crit. Musica*, T. II. p. 343. sehen kann, wo auch die dabey gewöhnlichen Ceremonien erzählt sind.

Das oberste Spielgrafenamt in Wien wurde erst am 30sten Oct. 1782 aufgehoben, weil man es der natürlichen Freyheit, durch Kunst sein Brod zu verdienen, unangemessen hielt. (S. Nicolai's Reisen, B. 3. 298.)

Das Protektorat über Trompeter und Pauker ist dem Hause Kursachsen insbesondere, des damit verknüpften Erz-Marschallamts wegen seit mehreren Jahrhunderten verliehen.

Nach einem solchen Vorgang der Fürsten fingen auch einzelne Städte des Deutschen Reichs bald an, sich nicht mehr mit herumstreifenden Musikanten zu behelfen, sondern zur Besorgung des Musikwesens bey Tänzen und andern Feyerlichkeiten eigene Leute unter dem Namen der Stadtpfeifer zu bestellen. Jedoch fallen diese Einrichtungen meistens erst ins funfzehnte Jahrhundert, wie man aus den ältesten Nachrichten, die wir von einigen Reichsstädten besitzen, sehen kann. Nach und nach sind solche Einrichtungen in allen etwas beträchtlichen Städten gemacht worden, und bestehen noch fast ganz in ihrer ursprünglichen Verfassung.

Die Instrumente, welche in den frühern Jahrhunderten von den Pfeifern beym Tanz gebraucht wurden, waren Pfeifen, Trommeln, Trompeten, Zinken, Posaunen, Leyern und einige Klingel-Instrumente, unter welche wohl hauptsächlich die Cymbeln gehören. Auch die Laute wurde sehr frühe und wahrscheinlich ebenfalls beym Tanz gebraucht [194].

§. 74.

194) In dem Augsburger Bürgerbuch von den Jahren 1300 und 1328 kommen nach P. v. Stettens Bericht (s. K. u. Handwerksgeschichte rc. S. 526.) schon einige solcher Instrumentisten vor, nehmlich ein Chunradus *Lirator* de Aichelech, und ein Bernhardus *Tinnulator* de Schwabenmenchingen. Im Jahr 1447 lebte nach eben diesen Nachrichten zu Augsburg schon ein Lautenist, mit Namen Hans Weisinger, genannt Ritter.

§. 74.

Von der Beschaffenheit der Tänze und der Tanzmusik dieses Zeitalters ist es schwer, sich einen deutlichen Begriff zu machen. Paul von Stetten ist in seinen Erläuterungen der in Kupfer gestochenen Vorstellungen aus der Geschichte Augsburgs (S. 86.) der Meinung, die Art zu tanzen sey dem Pohlnischen ähnlich gewesen, und man habe paarweise hinter einander getanzt. An dem eben angeführten Ort ist auch eine Probe von der Musik eines Tanzes eingerückt, welche der Verf. auf einem Gemählde aus dem Jahr 1520 gefunden hat. Wahrscheinlich hat es aber der Mahler mit dem Werth der Noten nicht genau genommen; denn es läßt sich schwerlich glauben, daß man nach einer solchen Musik habe tanzen können. Ich rücke diese Probe hier ein, so wie sie in dem erwähnten Werk abgedruckt ist:



Einen bessern Begriff werden wir uns von der Beschaffenheit der Tanzmusik dieses Zeitalters aus einigen musikalischen Werken machen können, worin verschiedene Tänze befindlich sind. Diese Werke sind zwar ein halbes Jahrhundert jünger als die hier angegebene Probe; es ist aber zu vermuthen, daß die darin enthaltene Tänze wenigstens noch eine Aehnlichkeit mit den 50 Jahre ältern Tänzen behalten haben werden. Man hatte im 16ten Jahrhundert die Gewohnheit auch sogar für die Orgel solche Tänze einrichten. Daher sind ihrer in den beyden ältesten Orgeltabulaturbüchern, die ich kenne, eine Menge befindlich. Das eine ist von Bernhard Schmid, Bürger und Organist zu Straßburg vom Jahr 1577 und das zweyte von dem schon oft genannten Jacob Paix, Organist zu Lauingen, von 1583. In beyden kommen Tanzmelodien unter den Namen: Passamezzo, Saltarello, Galliarden, Fürstlicher Hoftanz, Hupfauff, Bruder Cunrad Tanzmaaß, Proportz darauf, Nachtanz, ein Imperial, ein Hoppeltanz, Paduanen, Branles rc. vor. Ich will dem Leser einen Hupfauff von Bernh. Schmid zum Besten geben.

Hupfauff.





§. 75.

Alle Instrumentalmusik scheint in diesem Zeitalter noch bloß bey Tanzgelegenheiten gebraucht worden zu seyn. Die Instrumente waren noch nicht von der Beschaffenheit, daß an einander hängende Stücke darauf gespielt, oder mehrere so mit einander in Harmonie hätten gesetzt werden können, wie man es um diese Zeiten schon mit den verschiedenen Singstimmen gethan hat. Man wußte daher vor dem sechzehnten Jahrhundert noch nichts von einer ordentlich eingerichteten Instrumentalmusik; man kannte noch keine Zusammenkünfte, wobey man sich so wie in den später entstandenen Concerten mit einer solcher Musik unterhalten konnte; selbst die Tafelmusiken wurden noch zu Maximilians I. Zeiten nicht durch Instrumentisten, sondern durch einen Sänger bestellt, der, wie Paul von Stetten am angeführten Ort sagt, ein albernes Liedlein nach Meistersänger-Art sang, und auf einer Cither dazu klimperte, oder auf einer Geige dazu strich. Solcher Liedelein sind in den beyden Orgeltabulaturbüchern von Paix und Schmid ebenfalls enthalten; sie sind aber zu unbedeutend, als daß es der Mühe lohnte, eines derselben hier abdrucken zu lassen.

Wenn nun diese musikalischen Unterhaltungen noch im Anfang des 16ten Jahrhunderts so kümmerlich beschaffen waren, so kann man leicht denken, daß sie in den frühern Jahrhunderten noch weit kümmerlicher gewesen seyn müssen. Dennoch findet man Beschreibungen, durch welche man verführt werden könnte, sich weit vortheilhaftere Vorstellungen davon zu machen. Justinus Lippiens. aus dem 13ten Jahrhundert hat in seinem in Meiboms SS. rer. Germ. Tom. I. abgedruckten Gedicht unter dem Titel Lippoflorium verschiedene Beschreibungen solcher Art. Ich führe nur eine derselben hier an, welche er von der Musik macht, die bey Gelegenheit eines Ritterschlags von einer Menge varender Lüte nach aufgehobener Tafel aufgeführt wurde:

Facto fine cibis vaga turba recurrit ad artes
Quisque ſuas repetit inde placere volens,
Hic canit, auditum dulcedine vocis amicans,
Ille refert lyrico carmine geſta ducum.

Hic tangit digitis distinctas ordine chordas.
Hic facit arte sua dulce sonare lyram.
Tibia dat varias per mille foramina voces,
Dant quoque terribilem tympana pulsa sonum.

Beym Ritterschlag selbst und bey den darauf folgenden ritterlichen Uebungen wurde die Musik bloß cum stridentibus buccinis, prostrepentibus Tympanis und tinnientibus Cymbalis gemacht.

Von den Provenzalischen Sängern.

§. 76.

Ursprünglich scheint überhaupt aller Gesang in den neuern Volkssprachen aus der Provence zuerst verbreitet worden zu seyn; die Menetriers, von welchen schon geredet worden, haben also ebenfalls ihren Ursprung daher genommen. Allein mancherley politische Ereignisse in den frühern Jahrhunderten, durch welche vorzüglich ein hoher Enthusiasmus für das Ritterwesen entstand, (worunter hauptsächlich die Kreuzzüge mit zu rechnen sind) brachten die Kunst zu dichten und zu singen bald auch in die Hände solcher Menschen, die sie nicht zum Erwerb ihres Unterhalts, sondern zur Darstellung ihrer Gefühle zu gebrauchen wußten. Der Eifer, mit welchem man die Ungläubigen bekriegen wollte, die aus solchen Unternehmungen unvermeidlich entstehenden häufigen Unglücksfälle, der Verlust geliebter Anverwandten, Sehnsucht nach zurückgelassenen Geliebten, und tausend andere Dinge mehr, wodurch das menschliche Herz aufgeregt wurde, waren lauter Gegenstände des Gesangs und der Dichtung. Man mußte zur Tapferkeit und zu Muth anfeuern, man mußte über erlittene Unglücksfälle trösten, über Ungerechtigkeiten oder Beschwerlichkeiten klagen, kurz, man hatte so viele Veranlassungen, dem von allen Seiten bedrängten Herzen Luft zu machen, und fühlte die Kraft des Gesangs und Klangs in solchen Umständen so allgemein, daß nothwendig eine große Menge Dichter und Sänger entstehen mußte. Diese so entstandene Klasse von Dichtern und Sängern wurden insbesondere Troubadours oder Romanische Dichter genannt, deren Stand ungemein viel dazu beytrug, der Dichtkunst und dem Gesang in ihren Händen eine edlere Richtung zu geben, als sie in den Händen der herumziehenden Menetriers erhalten konnte.

Ihre Anzahl war sehr groß. Fauchet zählt ihrer 127, die noch vor dem Jahr 1300 gelebt haben. Es waren Könige, Fürsten und Ritter, so wie auch Geistliche von aller Art darunter. Sainte-Palaie hat allein ungefähr 4000 Gedichte von ihnen, so wie auch viele Lebensumstände von den meisten gesammelt [195]). Ihr Flor dauerte ungefähr 250 Jahre, nehmlich von 1120 oder 1130 bis auf die Regierung der Johanna I. Königin von Neapel und Sicilien, und Gräfin von Provence, welche 1382 starb. Für den ältesten Troubadour, von welchem noch Werke vorhanden sind, hält man Wilhelm IX. Grafen von Poitou und Herzog von Aquitanien, der 1071 geboren wurde, und 1122 oder 1126 starb. Nach dem Jahre 1382 hatte ihr Flor ein Ende, nicht weil es an Mäcenen fehlte, oder schlechte Leute sich unter sie mischten, wie Flögel meint [196]), sondern weil bessere Dichter z. B. Dante, Petrarch und Boccaz ꝛc. aufkamen, die sich zwar nach den Troubadours gebildet hatten, sie aber weit übertrafen, folglich nothwendig allmählich verdrängen mußten.

195) Histoire litteraire des Troubadours, contenant leurs vies, les extraits de leurs pieces, et plusieurs particularités sur les moeurs, les usages et l' histoire du douzieme et du treizieme siecles. A Paris, 1774. 3 Voll. in 8.

196) Gesch. der kom. Litter. B. 4. S. 229.

Die Sprache, deren sich diese Troubadours bedienten, nannte man die Romanische. Sie war eine Vermischung der alten Römischen mit verschiedenen anderen Landessprachen. In der Provence scheint diese Vermischung ihren Anfang genommen zu haben. Diese Romane Provençale wurden aber nachher durch die Romane Françoise verdrängt, die dem heutigen Französischen schon sehr nahe kommt. In Gräters Braga und Hermode (B. 2. Abth. 2. S. 6 und 7.) ist der Unterschied beyder Sprachen durch einige Proben gezeigt, die hier einen Platz verdienen.

I. Romanisch-Provencalische Sprache.

Al chans d' ausels commenza ma chanso;
Chant aug chantar la Ghianta et Aiglos
E' pels cortils veg verdegar lo luis.
La blava flors que par entre' et boissos,
El riu clar corren sobr' els sablos
La ù séspand la blanca flor del lis — —

Singen Vögel wieder,
Dann erschallt auch mein Lied. —
Hör' ich wieder singen
Die Lerche und die Amsel,
Seh' ich wieder grünen
Den Grund der Wiesen;

Prangt die blaue Blume
Wieder in den Hecken.
Und wenn helle Bäche
Ueber Sand fortrollen
Dorten wo die weiße
Lilienblume duftete. —

II. Romanisch-Französische Sprache.

Quant florist la violette
La rose et la flor de glai
Que chante li papegai
Lors mi poignent amorettes
Qui me tiennent gai;
Mis pieça ne chantai.

Or chanterai
Et ferai
Chanson joliette,
Pour l' amour de ma miette
Ou grand pieça me donnai.

Wenn das Veilchen blühet
Und die Ros' und Tulpe,
Wenn die Vögel singen,
Necken mich die Liebesgötter,
Welche mich so fröhlich machen. —

Niemals noch sang ich,
Doch bald sing' ich
Ein artiges Liedchen
Der Liebe der Theuern,
Der ich innig ergeben. —

§. 77.

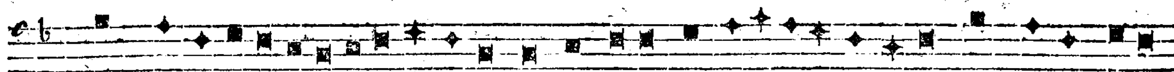
Obgleich von den ältesten Troubadours noch Gedichte vorhanden sind, so scheinen doch die Melodien dazu verloren gegangen zu seyn. Erst aus dem Ende des zwölften Jahrhunderts hat man einige entdeckt, welche dem *Chatelain de Coucy* gehören. Die Geschichte dieses Dichters ist sehr traurig. La Borde (Essai sur la Mus. ancienne et mod. Tom. II. pag. 258.) hat ein Fragment aus einer schon von Fauchet citirten alten Chronik vom Jahr 1380 eingerückt, woraus man sieht, daß dieser *Chatelain de Coucy*, ein tapferer Ritter in der Piccardie, außerordentlich verliebt in die Frau eines in

seiner Nachbarschaft wohnenden Ritters, mit Nahmen *Fayel*, war. Nach mancherley daraus entstandenen Verdrießlichkeiten entschloß er sich mit den Königen von Frankreich und England ins gelobte Land zu ziehen. Als seine Geliebte dieß erfuhr, machte sie ihm zum Andenken ein Band von Seide mit ihren Haaren vermischt, welches er mit einer Einfassung von großen Perlen an seinem Helm trug. Im heiligen Lande suchte er sich überall durch Tapferkeit auszuzeichnen, theils weil er wirklich ein tapferer Ritter war, theils auch in der Hoffnung, daß es seine Dame erfahren und sich darüber freuen sollte. Aber unglücklicher Weise bekam er in einem Treffen, in welchem die Christen von den Saracenen zurückgeschlagen wurden, eine tödtliche Wunde. In dieser Lage trug er einem seiner Bedienten auf, daß, wenn er todt sey, dieser sein Herz einbalsamiren, und es nebst dem von ihr erhaltenen Band und andern Andenken ihrer gegenseitigen Liebe, in einer Schachtel nach Frankreich an seine Dame bringen solle. Als der Ritter wirklich todt war, richtete der Diener seine Befehle sorgfältig aus, und kam glücklich in Frankreich an. Als er sich aber vor dem Schloß der Dame verbarg, um sein Paket heimlich in ihre eigene Hände zu überliefern; wurde er von ihrem Mann entdeckt, der ihn kannte, und sogleich argwohnte, daß er Nachrichten von seinem Herrn an die Dame Fayel zu bringen habe. In diesem Argwohn fiel Fayel über den Diener her, und würde ihn ermordet haben, wenn dieser nicht um Gnade gebeten und die Absicht seiner Sendung entdeckt hätte. Der eifersüchtige Ehemann bemächtigte sich nun der Schachtel, ließ den Ueberbriger gehen wohin er wollte, nahm das einbalsamirte Herz und befahl seinem Koch, es auf eine eßbare Art zur Mittagsmahlzeit zuzurichten. Für sich selbst ließ er ein ähnliches Gericht machen. Als nun die Dame das für sie bestimmte Gericht gegessen hatte, fragte sie ihr Mann, wie es ihr geschmeckt habe? Die Dame argwohnte nichts und schwieg. Aber er fragte nochmals, ob sie nicht wisse was sie gegessen habe? Sie antwortete: nein. Hierauf sagte er ihr, daß sie das Herz des Chatelain de Coucy gegessen habe, und brachte ihr zum Beweis die Schachtel mit allem was darin enthalten war. Die Dame wurde hierdurch von der Grausamkeit ihres Mannes völlig überzeugt, und sagte zu ihm: il est vray, que ceste viande ay-je moult amée: et croy qu' il soit mort, don est domage, comme du plus loyal Chevalier du monde. Vous m' avez fait manger son coeur, et est la derniere viande que je mangeray onques: ne onques je ne mangé point de si noble, ne de si gentil. Si n' est pas raison que aprés si gentil viande, je en doye mettre autre desus: et vous jure par ma foy que jamais je n' en mangeray d' autre aprés ceste cy. Sie ging hierauf in ihr Gemach zurück, ließ sich nie bewegen, wieder einige Nahrung zu sich zu nehmen, und endigte in kurzem ihr Leben.

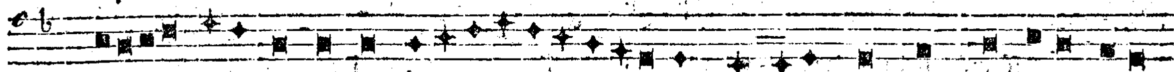
Von den Gedichten des *Chatelain de Coucy* sind noch viele vorhanden, von seinen Melodien aber nur einige, welche *La Borde* in seinem Essai etc. hat abdrucken lassen. Eine dieser Melodien wird hinreichend seyn, dem Leser einen Begriff von der Beschaffenheit der übrigen zu geben.

Chanson du Chatelain de Coucy.

Lent.



Quant li Ro-si-gnol jo-lis chante seur la flor d'Es-té que nest la



Ro-se et le lis et la rousé-e el vert pré-plains de bon-ne

vo - lon - té chante - rai con fins a - mis mais di - tant fui es - ba - his

que j'ai fi trés haut pen - fé qu'à paines iert a - com - plis

li fer - virs dont j' a - tens gré.

Der nehmliche Gesang in neuern Noten.

Quan. li Ro - fi - gnol jo - lis chan - te feur la flor

d'E - fté que naift la Rofe et le lis et la rou - fé - e el

vert pré plains de bon - ne vo - lon - té chan - te - rai con fins a -

mis mais di - tant fui e - ba - his que j'ai fi trés haut pen -

- fé qu'à paines iert a - com - plis li fer - virs dont j'a - tens gré.

Quant li Rosignol jolis
Chante ſeur la flor d' Eſté,
Que naiſt la roſe et le lis
Et la rouſée el vert pré!
Plains de bonne volonté
Chanterai con fins amis.
Mais d' itant ſui esbahis
Que j'ai ſi trés haut penſé,
Qu' à paines iert acomplis,
Li ſervirs dont j' atens gré.

Liement ont entrepris,
Ce qui trop m' aura grevé,
Mi fol oeil volenteiz
Qui ſovent ont eſgardé
Là ou je n'ai mie oſé
Dire que j' eſtoie quis.
Oeil, par vos ſui je trahiz.
Voir eſt, mal avez ovré;
Mès or en aiez merci,
Et ſi vos ſoit pardonné.

Oil, ce eſt mains que noient,
Je ne vous puis mal vouloir:
Car quant je me reporpenz
Comme ele eſt bele à veoir,
Souvent me fetes doloir
En ce que trop vous truis lent.
Mès li raſſoagemens
Des biens que g'en cuit avoir,
Me fet doubles mes talens
De ſervir à mon povoir.

Benois ſoit li Radimens
Ou je pris ſi boin eſpoir;
Car eurs, ſervirs, et talens
M'i porroit encoir valoir.
Se doi-je molt bien voloir,
Ke ſiens ſoie; car g'i pens,
Voire, ſe j' ai tant de ſens
C'on ne s'en puiſt parchevoir.
Encoir venera lieus et tens
De ma très gran joie avoir.

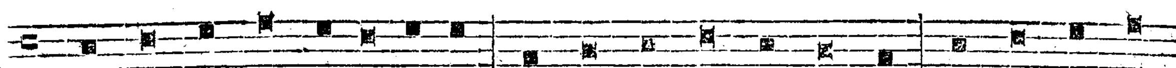
Die letzte Strophe hat nur acht Zeilen, paßt alſo nicht auf die Melodie und wird deßwegen hier weggelaſſen.

Ein ſangbarer und natürlich fließender Baß iſt zu ſolchen Melodien nicht zu ſetzen, da in den melodiſchen Fortſchreitungen auf Beziehungen der Accorde keine Rückſicht genommen iſt, auch ſchwerlich genommen werden konnte, weil man im Zeitalter dieſes Dichters kaum anfing, harmoniſche Beziehungen kennen zu lernen.

Ein ſehr merkwürdiger **Troubadour** war auch **Theobald**, Graf von Champagne und König von Navarra. Er lebte zwiſchen 1201 und 1254, und ſoll ſich ſo ſterblich in die Königin **Blanca**, Mutter des h. **Ludwig**, verliebt haben, daß er ſeinen geheimen Rath zuſammen berief, um ſich in ſeiner Noth Rath ertheilen zu laſſen. Man rieth ihm, ſich fleißig mit Poeſie und Muſik zu beſchäftigen. Der Biſchoff *de la Ravaliere*, welcher die Gedichte Theobalds geſammelt und herausgegeben hat [197]), widerlegt zwar dieſen Umſtand, da aber Theobald viele ſeiner Gedichte an dieſe Königin gerichtet hat, ſo ſcheint die Sage wenigſtens von einer Seite nicht ganz ungegründet zu ſeyn. Eben dieſer *de la Ravaliere* hat außer den Gedichten Theobalds und manchen ſchätzbaren Bemerkungen über die Romaniſch-Franzöſiſche Sprache und über die Beſchaffenheit der Muſik der frühern Jahrhunderte auch neun verſchiedene Melodien ſeines Dichters am Ende des zweyten Bandes abdrucken laſſen. Eine der einfachſten iſt diejenige, welche zum 40ſten Gedicht gehört, die zur Probe des Theobaldiſchen Geſangs genug ſeyn wird.

197) Les Poeſies du Roy de Navarre, avec des Notes et un Gloſſaire François, précedées de l' Hiſtoire des revolutions de la Langue Françoiſe, depuis Charlemagne jusqu' à Saint Louis; d'un Discours ſur l' ancienneté des Chanſons Françoiſes; et de quelques autres Piéces. A Paris, 1742. 2 Bde. in 8.

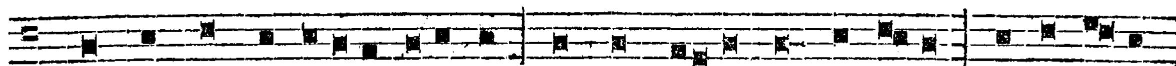
Chanson du Roi de Navarre.



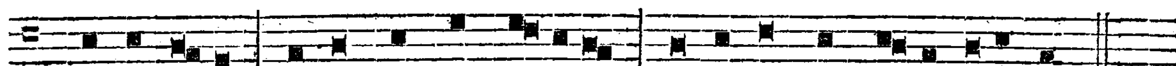
L'Autrier par la ma - ti - né - e, Entre un bos et un ver - gier, Une pa - sto - re



ai trou - vé - e Chan - tant pour soi en - voi - sier, Et di - soit un son pre - mier



Chi me tient li maus d'a - mour Tan - tost ce - le part m'en - tor Ke je l'oi



des - rai - snier; Si li dis sans de - laier Bel - le diex vous doint bon - jor.

Der nehmliche Gesang in neuern Noten mit Begleitung.

L'Autrier par la ma - ti - né - e, En - tre un bois et un ver - gier Une pa - sto - re

ai trouvé - e Chantant pour soi en - voi - sier, Et di - soit un son premier





Mon ſalu ſans demorée
Me rendi, et ſans targier,
Molt iert frece et colourée.
Se mi plot à acointier;
Bele voſtre amor vous quier
S' aurés de moi riche ator.
Elle repont, *Trecheor*
Sont mais trop li Chevalier;
Miex aim Perrin mon Bergier,
Ke riche hom menteor.

Bele, ce ne dites mié,
Chevalier ſont trop vaillant:
Qui ſet donc avoir amie
Ne ſervir à ſon talant,
Fors Chevaliers. et tel gent?
Mais l' amors d' un Bergeron,
Certes, ne vaut un boton,
Partés vous en itant,
Et m' amés; je vous creant,
De moi aurés riche don.

Sire, par ſainte Marie,
Vous en parlés por noiant,
Mainte Dame, auront trichie,
Cil Chevalier ſosduiant,
Trop ſont fol et mal penſant,
Pis valent, que Guenelon;
Je m' en vais en ma maiſon,
Ke Perrin eſt ki m' atant
M' aime de cuer loiaument;
Abaiſiés votre raiſon.

J' entendi bien la Bergiere,
K'ele me veut eſchaper
Molt li fis longe proiere,
Mais ni puce rien conqueſter:
Lors la pris à acoler,
Et ele giete un grant cri:
Perrinet, trai, trai,
Dou bois prenent à huer,
Je la lais, ſans demourer
Sor mon cheval m' en parti.

Quant ele m'en vit aler,
Si me diſt, pour ramposner,
Chevaliers ſont trop hardi.

Ddddd

Von den Minnesängern.

§. 77.

Eine den Provenzalen oder Troubadours völlig ähnliche Dichter- und Sänger-Klasse lebte auch in Deutschland fast zu gleicher Zeit unter dem Namen der Minnesänger, oder der Schwäbischen Dichter. Die nehmlichen Veranlassungen, welche zuerst in der Provence den Dichtergeist entzündeten, nehmlich der Geist der Ritterschaft: und religöse Schwärmerey fanden sich zu eben der Zeit auch in Deutschland, und mußten daher auch in diesem Lande ähnliche Wirkungen hervorbringen. Dieß hätte schon an sich geschehen können; geschah nun aber auch durch äußere Einwirkung und durch Beyspiele, weil die Provenzalen sehr frühe an Deutschen Höfen bekannt und aufgenommen wurden. Daher sagt auch der Minnesinger Eschilbach selbst:

Von Profanz in tütsche Land
Die rechten mere uns sint gesant.

Obgleich diese Dichterklasse den Namen Minnesinger führt, so war doch die Minne oder Liebe nicht der einzige Gegenstand ihrer Gesänge. Sie sangen über alles, worüber sich singen läßt. Sie hatten Lieder (Lais), Gesänge (Chansons), Satyren (Sirventes), spitzfündige Fragen und Aufgaben (Tenzo's). Ballade- und Reihen, eben so wie sie die Troubadours hatten. Außerdem liebten sie auch poetische Wettstreite, in welchen jeder Dichter suchte, irgend einen seiner Gönner am besten zu loben. Ein solcher Wettstreit war der so genannte Krieg zu Wartburg zwischen sechs Dichtern, welcher im Jahr 1206 am Hofe des Landgrafen von Thüringen, Hermann, gehalten wurde. Johann Rothe erzählt diese Begebenheit in seiner Thüringischen Chronik (in Menkens SS. rer. Germ. Tom. II.) mit folgenden Worten:

„Von der Senger krige zcu Warperg.„

„Noch Cristus gebort tusint zcwey hundirt unde sechz jar, Do warin in lantgrafin Hermans hofe zcu Doringen unde hessin sechz edil unde vornunftige man undir den andirn syme hofegesinde, dy hobisch warin mit getichte, unde gar togintsam, Sy machtin unde tichtin nuwe gesenge, unde kregin darmede wedir eyn andir, unde darumme so habin dyselben liede noch den namen, Daz man sy nennit den krieg von Warperg, wan sy zcu Warperg unde zcu Isenache geschahin. Der erstir senger der hiezer Henrich Schriber, unde der waz eyn gudir rittir, der andir hiez Walther von der Fogilweide, der derte Reynhart von Zwetzschin, der ferde Wolfferam von Eschinbach. Desse warin rittermessige man unde gestrenge weppener. Der funfte der hiez Bitterwolff unde waz eyne von dez lantgrafin hofgesinde, unde der sechster hiez Henrich von Afttirdingin, der waz eyn borger vz der stad Ysenache, von eyme fromen geschlechte, dessir kreig alleyne mit syme gesange wedir die andire alle, unde lobete den herzcogin von Osterrich vor alle andir forstin in syme gesange, unde glühete en der sunnen. Der krig wart alzo herte mit deme gesange undir en, daz sy sich vorphlichtin, wer do verlore, der solde Stemphele, alzo hiez zcu deme male der femer zcu teile werdin, unde dez krigis unde vorphligrunge gestalte en lantgrafe hermanne umme eris hobischin unwin gesangis willin, Dez sy stetlichin phiogin. Der dez andirs in syme hofe nicht gestattit hette, Unde also nu der krig undir en wuchz, alzo wuchz auch der haz.“ Solche Wettstreite waren in den frühern Jahrhunderten das, was in unseren Zeiten Concerte, Redouten &c. an den Höfen und in großen Städten sind.

Eben so wie die Zahl der Provenzalischen Dichter sehr groß war, und sich über alle Stände verbreitete, so war es auch mit den Deutschen Minnesingern beschaffen. In einer schätzbaren Samm-

lung ihrer Gedichte, welche Rüdiger Manesse hinterlassen hat, und welche hernach von Bodmer und Breitinger (Zürch, 1785. in 4) herausgegeben worden sind, findet man allein 140 verschiedene Verfasser, und unter ihnen Kaiser, Könige, Fürsten, Herzoge, Markgrafen, Grafen, Edle, Ritter rc. Sogar ein Schulmeister von Eßlingen kommt unter ihnen vor.

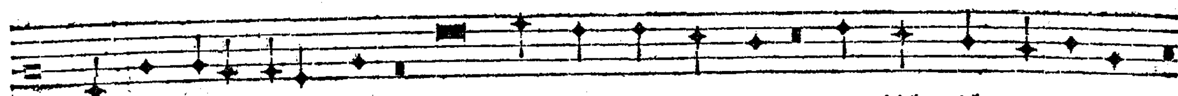
§. 78.

Obgleich die meisten Gedichte der Minnesinger wirklich gesungen worden sind, so hat man doch bisher bey der Sammlung derselben noch zu wenig Rücksicht auf die Melodien genommen, die von ihren Urhebern dazu gemacht waren. Die Manessische Sammlung enthält keine Note, und anderwärts, wo etwa die Rede von einem Minnesingerlied ist, hat man eben so wenig an die dazu gehörige Melodie gedacht, oder vielleicht nicht denken können, weil man keine beym Text fand. Erst vor kurzem hat man in der k. k. Hofbibliothek zu Wien eine Handschrift entdeckt, worin nebst den Gedichten eines Minnesingers, mit Namen Wolkenstainer, auch die Melodien dazu vorhanden sind. Dieser Wolkenstainer wird aber ins Jahr 1425 gesetzt, kann also kaum unter die eigentlichen Minnesänger gezählt werden, deren Flor im dreyzehnten Jahrhundert am höchsten gestiegen, in der Mitte des vierzehnten aber schon gefallen war. Die Herren Röllig und Leon zu Wien haben einige Bruchstücke aus dieser Handschrift gesammelt, die Melodien in Takte eingetheilt und mit Harmonie fürs Clavier begleitet, auch die Texte in unsere neuere Sprache so übertragen, daß sie auf die ursprünglichen Melodien passen; sie hatten dabey die Absicht, sie heftweise öffentlich bekannt zu machen. Das erste Heft, welches 12 Lieder enthält, ist zwar noch nicht gedruckt, mir aber doch durch die Güte eines Freundes mitgetheilt worden. Ich hoffe der künftigen guten Aufnahme dieser gesammelten Bruchstücke nicht zu schaden, wenn ich hier einige derselben zur Probe einrücke. Den Text behalte ich unverändert bey, so wie ihn Hr. Leon eingerichtet hat; in der Melodie und der harmonischen Begleitung derselben bin ich aber von der Einrichtung des Herrn Rölligs abgewichen, um den darin liegenden eigenen Geist des Zeitalters so wenig als möglich zu modernisiren und völlig unverfälscht zu erhalten. Hier ist das erste Lied.

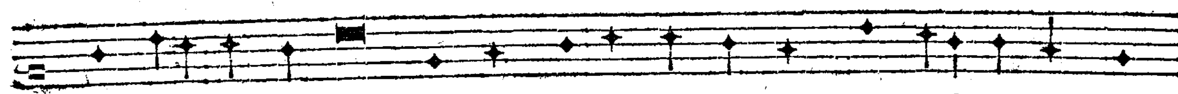
Minnelied von Wolkenstainer.



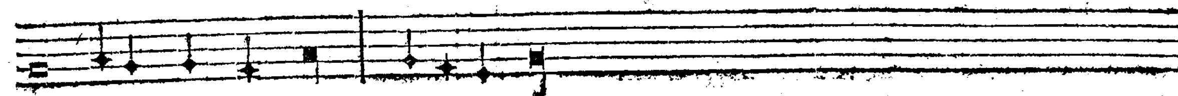
Dein po = schatz münd = lin Freu = den pringt, Dein zend = lein zwingt, wem da ge = lingt



Der = selb mug = lich singt mein Herz das wil vnd mag an dich nicht ge = ne = sen



zu ge = val = len dir Darumb bistus mir er = welt myn = nik = li = ches weip



in mei = ner gunst.

Dein Blick, dein Kuß bringt Lust und Freud', Ro = sen = blü = then=

zeit — Wonn' und Se lig = keit. Wohl ihm, der dein sich

freut! Mein — Herz schlägt un = ruh = voll; sehnt sich zu ge=

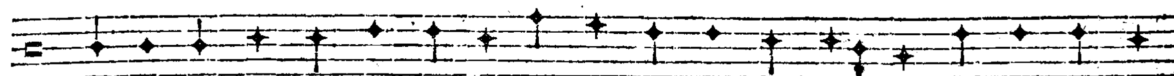
ne = sen; Nur du hei = lest mich. Da = rum bist du mir er = wählt,

Min = nig = li = ches Weib! So süß! so hold!

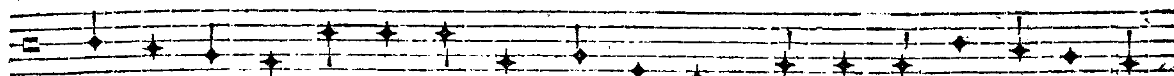
Mein Herz das prufft vil offt vnd dick	Mit Sehnsucht prüf' ich oft und viel
Das selzam plick	Deiner Augen Spiel,
Pringet freundlichen schrick	Meiner Wünsche Ziel!
In der lieben strick	Welch wonniges Gefühl!
Fraw dein dreuch vnd netz haben mich umbfangen	Ach! lieblich ist dein Netz? Sieh, ich bin gefangen;
Vnd vergernet ganz	Und schmachte nach dir!
Nymant kan erlosen mich	Du nur kannst ganz mich befreyn,
Newr dein stolzer lib	Minnigliches Weib!
An dadel frey.	Nimm hin mein Herz!

Diese Melodie ist dem vorgezeichneten Schlüssel nach ursprünglich entweder von einer Altstimme oder von einem hohen Tenor gesungen worden. Der Stil derselben ist so edel, daß man schwerlich eine eben so edle bey irgend einem Troubadour, oder bey einem andern Sänger aus dem Anfange des 15ten Jahrhunderts finden wird. Die Abwechselung des Zeitmaßes gegen das Ende ist von vortrefflicher Wirkung. Kurz man sieht es der Melodie an, daß sie Wolkenstainer aus dem Herzen gesungen hat, und daß er Geschmack und Kenntniß des ausdrucksvollen Gesangs gehabt haben müsse. Wahres, edles Gefühl führt stets eine edle Sprache.

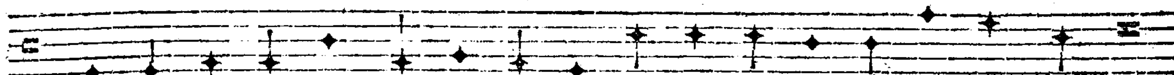
Etwas minder edel, aber bis auf einige Stellen so fließend, daß man glauben sollte, sie wäre erst gestern gemacht worden, ist die folgende Melodie:



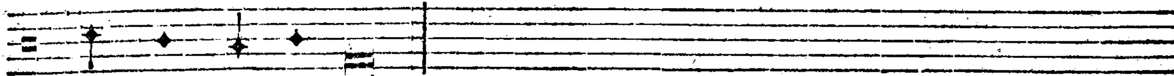
Es ist ein alt ge = spro = chen rat Mer wann vor hun = dert Jah = ren Und wer nye laid



ver = su = chet hat Wie mag der Frewd er = fa = ren; Auch ist mir ye ge = we = sen



wol Daz hab ich schon be = zalt für vol Waz ich an als ver = za = gen Salb Dritt



newr mocht er = tra = gen.



Jah = ren: Wer nie = mals Leid ver = su = chet hat, wie mag der

Freud' er = fah = ren; Ist mir's auch je ge = we = sen wohl, so

hab' ichs schon be = zahlt für voll, was ich ohn' all Ver = za =

gen selbst Drit = ter nur mocht tra = gen.

Der ainen Vogel fahen muß
Daz er im nicht emphlige
Der thuet ach in locken suß
Domit er in betrige.
In Nezan lazen auff dem Klogen
Vil edle Fogel wird betrogen
Den solich list umbgeben
Dovon erstewst sein Leben.

Wer sich will einen Vogel fahn,
Daß er ihm nicht entfliege,
Der lockt ihn, ach! so süß heran,
Damit er ihn betriege.
Er garnt ihn auf dem Klobenstiel;
So trog man edler Vögel viel,
Die List und Trug umgeben,
Wovon entfleußt ihr Leben.

Zwar alle Ding verkert sich kraws
Der Spruch leit mir im Sinne
Ain ander furet zween hinaus
So liesz ich ainen drinne.
Ain Glokhaus gilt ain Essikkrug
Dient wie derselb nach ihrem Fug
Daz syn, mer in betwungen
So hätt' ich wohl gesungen.

Zwar alles Ding verkehrt sich bald,
Der Spruch liegt mir im Sinne.
Wo man mir kaum den Dank bezahlt,
Erhält ein andrer Minne.
Doch jen's wie dieß gilt einerley:
Ist unser Lebensziel vorbey,
Wie sich das Blatt auch wende,
Dann ist das Lied am Ende!

Von den Meistersängern.

§. 79.

Schon die Minnesinger aus dem zwölften und dreyzehnten Jahrhundert wurden häufig Meistersänger oder Meister des Gesangs genannt. Diese Benennung aber gründete sich in den frühern Zeiten bloß auf Vorzüge in der Dicht- und Singkunst. Als aber diese Meister des Gesangs von den Höfen nach und nach vertrieben wurden, und es die Hofnarren übernahmen, die Großen zu ergötzen; als die Kunst des Gesangs dadurch in ihrer ehemaligen Achtung so fiel, daß Ritter und Edle allmählich aufhörten, sich damit zu beschäftigen, gerieth sie in die Hände gemeiner Handwerker, zog sich von den Höfen in die Städte zurück und wurde daselbst eben so zünftig oder handwerksmäßig behandelt, als die neuen Sing- und Dichtmeister ihre übrigen Geschäfte zu behandeln gewohnt waren. Diese Klasse von Dichtern und Sangern eignete sich nun den Namen Meistersänger zu, verband sich in eine förmliche Zunft und trieb ihr Wesen nach gewissen angenommenen Regeln und Gesetzen, die übrigens nicht alle zu verachten sind.

Diese Zunft leitet ihren Ursprung schon aus den Zeiten des Kaisers Otto her, der ihre Einrichtungen und Freyheiten nicht nur bestätigt, sondern ihr auch zur Ermunterung eine goldene Krone verehrt haben soll. Die Geschichte dieses Ursprungs ist aber mit zu vielen Widersprüchen verwebt, als daß darauf gebaut werden könnte, und sie hier aus einander setzen und berichtigen zu wollen, würde von sehr geringem Nutzen seyn. Genug, man weiß, daß diese Meistersänger, welche man von den Hofdichtern oder Minnesingern unterscheidet, größten Theils gemeine Handwerksleute waren, die aus Liebe zum Dichten und Singen sich in eine Gesellschaft vereinigten, und über ihre Einrichtungen und an sich unschädlichen Absichten von den Kaisern theils Bestätigungen theils einige Freyheiten erhalten haben.

Ihre hohe Schule war zu Mainz, wo auch ihre Ordnungen lange Zeit aufbewahrt worden sind. Nächstdem hatten sie ihre Hauptsitze zu Nürnberg, Augsburg, Ulm und Straßburg. Am letztern Orte wurde diese Gesellschaft erst am Ende des funfzehnten Jahrhunderts errichtet, wie man aus einem Brief des Magistrats- sehen kann, wodurch das Collegium des Deutschen Meistergesangs renovirt, zwölf Meister bestätigt und ihre Artikel confirmirt wurden. Der Anfang dieses Briefs heißt: „Demnach ungewähr vor ein hundert und fünff Jahren die uralte löbliche Kunst des teutschen Meyster-Gesangs durch etliche kunstliebende Gottesfürchtige Personen allhier aufgerichtet worden, und sich im werck augenscheinlich befunden, daß solche Kunst zu Gottes Ehre, auch Auferbauung Christlicher Religion und Ehrbarkeit vast ersprießlich, daß daher Unsere liebe Vorfahren — ihnen solch angestellte werck — gefallen lassen, auch — eine jährliche Steyer und Freygabe solcher ehrlichen Gesellschaft verordnet ꝛc. Aus welchen diese Christliche Kunst und Ubung bisher in unserer Stadt einen solchen Fortgang gehabt, daß viel Personen beyderley Geschlechts aus allerhand Ständen

nicht allein dieselbe geliebt und im exercitio gehabt, Sondern auch dadurch zu mehrer Erkantniß Gottes, und seines lieben Worts kommen ꝛc. [198])." In einer auf der Jenaischen Universitäts-Bibliothek befindlichen Handschrift, die eine große Sammlung alter Gedichte enthält, von einem Magdeburgischen Bürger, mit Namen Valentin Voigt herrühren, und den Herzogen zu Sachsen im Jahr 1558 dedicirt seyn soll, sind in der Vorrede folgende älteste und erste Meister dieser Gesellschaft angegeben:

„Also hat auch Gott bey Kaiser Otten dem Irsten noch Christi Geburt Newnhündert Sechtzig Jar die hochlöbliche vnnd holtselige Kunst des Teutschenn Meistergesangs ann Tagk geben. — Und wurden die Irsten vier genent herr Pitterolffe [199]), der Hofgart, der Sigeler, vnnd der alte Sieghart. Noch ynenn sinndt komenn der Graf von Helderungk, Peter Zwinnger, herr Friedrich vonn Schunennburgk, Graf Hermann von Barburgk, der Sither."

Wir wollen aber keine Namen mehr anführen, sondern dem Leser erzählen, wie die Einrichtung der Meistersänger im Innern beschaffen war, und was sie sonst noch geleistet haben. Die beste Auskunft hierüber giebt Wagenseil in seinem Buch von der Meister-Singer holdseligen Kunst Anfang, Fortübung, Nutzbarkeiten und Lehr-Sätzen, welches seiner Beschreibung der Stadt Nürnberg beygedruckt ist.

Die Vorschriften, nach welchen die Meistersänger dichteten und sangen, nannten sie ihre Tabulatur. Ueber die Einrichtung ihrer Gedichte hatten sie mancherley Gesetze, die noch jetzt gelten. Ein ganzes Gedicht hieß ein Bar und bestand aus gewissen Gesätzen (Strophen); ein Gesätz bestand aus Stollen; ein Stoll aus etlichen Zeilen, dessen Ende sie mit einem + zu bezeichnen pflegten. Sie hatten auch einen Abgesang, und überhaupt ungefähr das, was die Griechen Strophe, Antistrophe und Epodos nannten. Sie hatten außerdem stumpfe Reimen, Waisen, Körner, Pausen, Schlagreimen ꝛc., die aber alle nicht hierher gehören. Eben so hatten sie ihre Fehler, die kein Meistersänger begehen durfte, ohne dafür gestraft zu werden, worunter auch einige vorkommen, die das Singen insbesondere betreffen. So ist z. B. Stutzen oder Zucken ein Singfehler. Wer gar nicht wieder in die Melodie kommen kann, hat sich versungen. Uebrige Singfehler sind: 1) zu hoch oder zu niedrig singen, welches von einigen mundiren genannt wurde. 2) Singen und Reden, das heißt, wenn zwischen einem Gesang, ehe er völlig geendigt ist, geredet wird. 3) Veränderung der Töne, oder wenn man eine Melodie an einigen Stellen anders singt, als sie ihr Meister gesungen hat. 4) Falsche Melodie, oder ganz unrechte Melodie singen. 5) Falsche Blumen oder Coloraturen, wodurch eine Melodie angegriffen und unkenntlich gemacht wird. 6) Auswechselung der Lieder. 7) Vor- und Nachklang. Vorklang wird genannt, wenn jemand im Anfang eines Liedes mit bedecktem Mund einen Klang oder Ton von sich giebt, ehe das Wort hebt; Nachklang aber, wenn nach Endigung des letzten Wortes noch ein Ton zu hören ist. 8) Irren oder irre werden. Alle Meistergesänge wurden auswendig, niemals aus dem Buche gesungen. Das irre Werden war also leicht möglich; dennoch hatte einer, der irre wurde, gar verloren.

Glatt

198) S. Schilters Glossarium Teutonicum im dritten Bande seines Thes. voc. Bardus, wo auch ein Extract aus der Tabulatur der Straßburgischen Meistersänger-Gesellschaft abgedruckt ist: „Die ersten XII Meister und Dichter aus Teutzschland, welche zu Pawya vor Kaiser Otto dem Ersten und Bapst Leo dem VIII sind verhört worden, auch mit ihrer Prob und Composition berühmt bestanden; Daruff ihnen Kayser Otto und Bapst Leo Brieff sund Siegel geben, und sie mit einer güldin Cron verehrt, darumb sie singen sollten, und solche Kunst im gantzen Römischen Reich Teutscher Nation ausbreiten sollten."

199) Dieser Pitterolffe war 1206 ein Streiter bey dem Wartburger Sengerkrieg; wie kann er 960 gelebt haben?

Glatt singen nannte man, wenn jemand völlig ohne Fehler sang. Wer einen Meisterton machen wollte, mußte sich befleißigen, daß seine Melodie nicht in die Melodie eines andern eingriff, und mußte ganz andere Blumen, Coloraturen ersinnen, als in anderen Meistertönen enthalten waren. Wer an einem Ort lebte, wo keine Meistersänger-Gesellschaft war, und einen neuen Ton machte, mußte ihn in irgend eine Gesellschaft bringen, ihn vorsingen und von derselben bewähren lassen. Solchen Tönen gab man sehr sonderbare Namen. Der Name des Erfinders wurde stets dabey bemerkt; außerdem aber wurden sie noch durch Beywörter von einander unterschieden. In dem Verzeichniß mehrerer hundert solcher Töne beym Wagenseil (S. 534 folg.) giebt es eine Roßmarien-Weise, Hön-Weise, Weiber-Kretzen-Weise, Blut-Weise, kurze Affen-Weise ꝛc.

Wer die Tabulatur, oder die Gesetze der Gesellschaft noch nicht völlig inne hatte, war ein **Schüler**; wer sie völlig wußte, ein **Schulfreund**; wer fünf bis sechs Töne singen konnte, ein **Sänger**; wer Lieder nach andern Melodien machte, ein **Dichter**, und wer einen neuen Ton erfand, ein **Meister**.

Sie hatten ferner Belohnungen und Strafen unter sich eingeführt. Die größte Belohnung war eine Davids-Krone, welche sie des Schulkleinod nannten. Hierauf folgten Kränze. Bey der Aufnahme neuer Mitglieder wurden ebenfalls besondere Gebräuche beobachtet. Sie hatten unter sich **Merker**, die auf Fehler merken mußten, **Büchsenmeister**, welche die Kasse führten, und jährlich einmal Rechnung vor den Merkern und der ganzen Gesellschaft ablegen mußten.

Ihre Singschulen waren zweyerley, nehmlich Festschulen und gemeine Singschulen, die zu gewissen bestimmten Zeiten gehalten wurden. Wenn eine solche Singschule gehalten werden sollte, wurde Zeit und Ort durch einen öffentlichen Anschlag bekannt gemacht, da dann jederman für eine kleine Einlage in die Kasse der Gesellschaft zuhören konnte. Der Inhalt eines solchen Anschlags war ungefähr folgender:

„Nachdem aus Vergunst von einem Hoch-Edlen, Fürsichtigen, Hoch- und Wohlweisen Rath dieser Stadt allhier, den Meistersingern ist vergunnt und zugelassen, auf heut eine öffentliche Christliche Singschul anzuschlagen und zu halten, Gott dem Allmächtigen zu Lob, Ehr und Preiß, auch zu Ausbreitung seines h. Göttlichen Worts, derhalben soll auf gemeldter Schul nichts gesungen werden, denn was h. Göttlicher Schrift gemäß ist; auch sind verbotten zu singen alle Straffer und Reitzer, daraus Uneinigkeit entspringet, desgleichen alle schandbare Lieder. Wer aber aus rechter Kunst das Beßte thut, soll mit dem David oder Schul-Kleinod verehret werden, und der nach ihm mit einem schönen Kräntzlein."

Bisweilen war hinzu gesetzt; "Wer solches hören will, verfüg sich nach gehaltener Mittags-Predigt zu St. Catharina, so wird man anfangen."

Ein neu Aufgenommener mußte sich verpflichten: 1) daß er beständig bey der Kunst bleiben, und von dem Gesang nicht abweichen, sondern fest darüber halten wolle. 2) Daß wenn an einem Ort der Kunst und Gesellschaft übel oder spöttlich nachgeredet werden sollte, er mit Bescheidenheit widersprechen und der Kunst nichts zu nahe geschehen lassen wolle. 3) Daß er mit den Gesellschaftern friedlich und schiedlich leben, sie vor Schaden warnen, ihnen in allen Nöthen helfen und beystehen, alles Gute von ihnen reden und sie in allen Fällen entschuldigen oder vertheidigen wolle. 4) Daß er kein Meisterlied auf öffentlicher Gasse weder Tags noch Nachts, auch nicht bey Gelagen, Gastereyen oder andern üppigen Zusammenkünften, wie auch nicht, so er etwa bezecht seyn sollte, singen, und dadurch der Gesellschaft einen Schandfleck anhängen wolle. Jedoch wurde ihm erlaubt, gegen Fremde, die Verlangen tragen, ein Meisterlied zu hören, wenn man versichert, daß sie kein Gespött daraus machen werden, sich hören zu lassen.

Mehr von ihren innern Einrichtungen sagen zu wollen, würde hier von wenigem Nutzen seyn, da sie meistens mit den Gebräuchen übereinstimmen, die bey allen Handwerkszünften üblich sind. Seit ungefähr 20 oder 30 Jahren sind diese Gesellschaften in Nürnberg und Straßburg, wo sie sich noch am längsten erhalten haben, völlig eingegangen. An andern Orten gingen sie schon am Anfang des jetzigen Jahrhunderts ein

Ihre Melodien waren nichts andres als Choralgesang. Harsdörffer, welcher im vierten Theil seiner Gespräch-Spiele eine Nachricht von den Meistersängern giebt, und sie selbst noch singen gehört hatte, sagt ausdrücklich von ihnen: Obgleich ihre Gedichte schlecht sind, und das Gesang dem Choral, oder der Ebräer-Musik nicht ungleich zu hören ꝛc. Dieß Urtheil bestätigt sich vollkommen durch die vier so genannten gekrönten Töne, welche beym Wagenseil abgedruckt sind, und welche von den Meistersängern außerordentlich hochgeachtet wurden. Der erste dieser gekrönten Töne war im langen Ton Heinrich Müglings, der zweyte im langen Ton Heinrich Frauenlobs, der dritte im langen Ton Ludwig Marners, und der vierte im langen Ton Regenbogens. Der Erfinder des letztern, nämlich Barthel Regenbogen, war ein Schmid seiner Profession. Mit diesen vier gekrönten Tönen mußte ein neuer Meister seine Probe ablegen. Der Leser wird sich am letzten dieser Töne begnügen, der beym Wagenseil folgender ist:

Gekrönter Ton Regenbogens.



1. Nun will ich dir sie = ben Jahr die = = nen, um Ra = hel dein Toch = ter,
2. Da nun die sie = ben Jahr ver = schie = nen, so Ja = cob ge = dient für

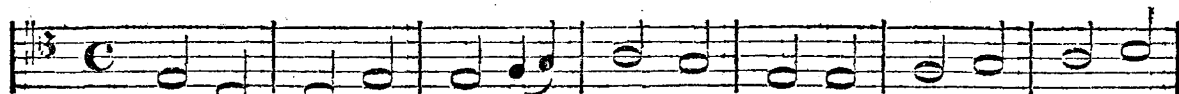


1. Die ich halt hoch und werth, La = ban sprach, ich gib sie dir bas, — dann
2. Ra = hel ohn Be = schwerd, er von ihm sein Weib for = dern was, — daß

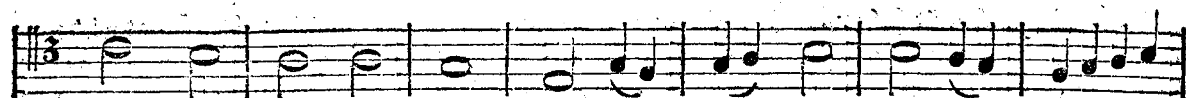


1. daß ich die = se solt ei = nem an = dern ge = ben.
2. er mit die = ser fort ehr = lich mocht le = ben.

Der Abgesang.



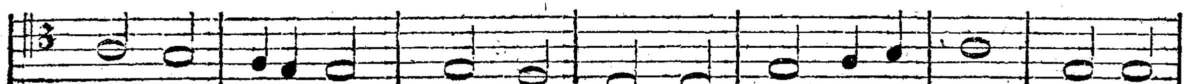
1. Drauf ma = chet La = ban ein Mahl = zeit, und lud dar = zu al = le
2. Da nun die Nacht jetzt kom = men bereit, ward Le = a Ja = cob für



1. Freund wie ge = büh = ret;
2. Rahel dar = ge = füh = ret. Der er bey = wohnt eh = li = cher —



Weiß, — wie sich die Nacht ge = endt, und Le = a von dem Ja=



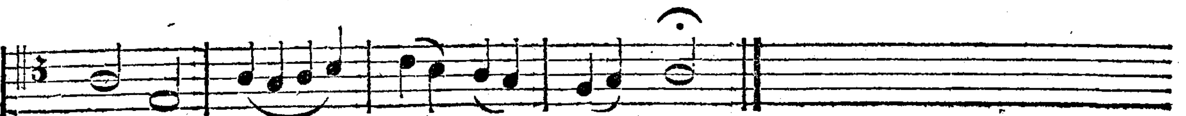
cob ward er = kannt; 1. sprach er zu dem Schwehrvatter sein: Wa = rum
2. La = ban sagt, in dieses Lands Gmein, folgt im
3. so du mir noch dienst sie = ben Jahr, will ich



1. hast du mir an = ge = than sol = che Schmach? Laban 2c.
2. Frey = en die Jüngst — der äl = sten nach. Ja = cob thät das
3. dir Ra = hel auch ge = ben zum Weib.



mit höch = stem Fleiß, — — — Nur daß Ra = hel zu theil



wur = de sei = = = nem Leib.

Von den Volksliedern.

§. 80.

So wie das Volkslied in unsern Zeiten beschaffen ist, und meistens in den frühern Jahrhunderten bey allen Europäischen Völkern beschaffen war, ist es eigentlich kein Gegenstand einer Kunstgeschichte. Die Kunst hat so wenig Antheil daran, daß es aus keinem andern Grunde in ihr Gebiet gerechnet werden kann, als weil es gewöhnlich von vielen dahin gerechnet wird. Entsteht es unter dem Volk selbst, so enthält der Text meistens läppische, gedankenleere Reimereyen oder schmutzige Zweydeutigkeiten, und andere Ungereimtheiten, und die Melodie dazu ist ihrem Charakter nach so unbedeutend, daß sie auf jeden andern Text von gleichem Versmaß eben so gut passen würde, als auf den-

jenigen, für welchen sie bestimmt ist. Kommt es aus den gebildetern Ständen, so trägt es wiederum das Gepräge der Sinnes- und Empfindungsart seines Ursprungs in Text und Ton so merklich an sich, daß es in andere Klassen entweder nicht paßt, oder, wenn man eine allgemeine Verbreitung bey der Verfertigung desselben beabsichtigt hat, es wird ein Gemisch von halb edlen und halb unedlen Gedanken, so wie von halb edler und halb unedler Sprache. In beyden Fällen ist es ein unbedeutender Gegenstand der Kunst.

Dennoch ist das Lied überhaupt und das Volkslied insbesondere von der äußersten Wichtigkeit, und könnte zum nützlichsten Kunstwerk unter allen werden, weil der Wirkungskreis desselben der allerausgebreitetste ist, und seiner Natur nach seyn muß. Je höher die Kunst steigt, je mehr verliert sie von ihrer allgemeinen Faßlichkeit und je mehr verengt sich ihr Wirkungskreis. Sie ist dann nur solchen Klassen genießbar, welche in ihren Begriffen und Kunstübungen mit dem Künstler, dessen Kunstwerk sie genießen wollen, ungefähr auf einer gleichen Stufe stehen. Die Gegenstände des Liedes und insbesondere des Volksliedes, z. B. Vaterlandsliebe, häusliche und gesellschaftliche Freuden, munterer, anständiger Scherz, Liebe, Betrübniß über den Verlust geliebter Personen rc. sind hingegen sämmtlich von der Art, daß sie allgemein von allen Menschenklassen gefühlt werden, des Genusses solcher Lieder, worin die genannten Gegenstände auf eine faßliche Art dargestellt und mit eben so faßlichen Melodien begleitet sind, muß also jedermann fähig seyn, oder wenigstens fähig gemacht werden können. Von dieser Seite ist das Lied so wichtig, könnte zur Verbreitung nützlicher und edler Gesinnungen und Empfindungen so viel beytragen, und selbst in den Händen der Regierungen zur weisen Leitung des Volks benutzt werden, daß man sich wundern muß, wie ein so kräftiges Mittel dem willkührlichen Gebrauch eines jeden so lange Zeit hindurch hat überlassen werden, und wie man es meistens zum bloßen oft gleichgültigen, oft aber auch gewiß sehr schädlichen Zeitvertreib hat mißbrauchen lassen können. So wie das geistliche Lied von jeher von Religionsstiftern oder Religionsverbesserern zur Ausbreitung religiöser Gesinnungen nie ohne Erfolg gebraucht wurde, so könnte und müßte das weltliche Lied zur Belebung aller häuslichen und bürgerlichen Tugenden angewendet werden, und würde stets von dem wirksamsten und nützlichsten Erfolg seyn. Die neuere Zeitgeschichte giebt uns ein auffallendes Beyspiel von der Kraft des Volksgesangs wenigstens von einer Seite, durch den zweckmäßigen Gebrauch ausdrucksvoller Vaterlandslieder. Wie kann man nach solchen Beyspielen, deren die Geschichte aller Zeiten aufzuweisen hat, die Kraft eines solchen Mittels noch für gering, und keiner öffentlichen Aufsicht und Leitung werth halten?

Alle Europäische Nationen haben ihre Volksgesänge gehabt, so wie sie sie noch haben und stets haben werden. Von der Beschaffenheit derselben vor dem eilften Jahrhundert ist schon geredet worden. Eben so wie man in jenem Zeitalter mit ihrem Inhalt selten zufrieden seyn konnte, so mußte man auch in den folgenden Jahrhunderten sehr häufig dagegen eifern. In Deutschland war dieß der nehmliche Fall. Man ließ den unschuldigen Tönen zwar Gerechtigkeit widerfahren, aber die Texte erklärte man sehr häufig für schandbar und unzüchtig. Man ließ daher die Melodien und suchte andere Texte darüber zu verfertigen. Sogar geistliche Texte wurden über die Melodien weltlicher Gesänge gedichtet, bloß, wie sich die Herausgeber solcher Lieder ausdrücken, damit das junge Volk von derselben schamparen und unzüchtigen Bulenliedern abgebracht werde und anstatt derselben bösen Text feine christliche und zur Besserung dienliche Lieder in denselben lieblichen Melodeyen singen möge. Eben so sprach unser Luther von den päpstlichen Kirchengesängen, die zum Theil ebenfalls eine Art von Volksliedern waren. In der Vorrede zu einer seiner Liedersammlungen sagt er: er habe sich der päpstlichen Musik bedienen, sie aber von Mißbrauch reinigen und bessere Texte darunter setzen wollen. Die Noten seyen köstlich und wäre Schade, wenn sie sollten

untergehen, ungereimt und unchristlich aber wären die Texte, die möchten hinfahren. Ferner sagt er in eben dieser Vorrede, die Papisten hätten viele und schöne Musik oder Gesänge, aber der Text enthalte viel häßliches und abgöttisches; darum habe er den todten Texten die schöne Musik aus, und dem göttlichen Wort angezogen, damit der schöne Schmuck der Musik in seinem rechten Gebrauch sey ꝛc.

Von der Beschaffenheit dieser lieblichen Melodien, die Luther nicht untergehen lassen wollte, und andere vor ihm nicht aus den Köpfen des Volks bringen konnten, wissen wir genau genommen nichts mit Gewißheit zu sagen. Daß noch manche unter unsern gewöhnlichen Kirchenmelodien stecken müssen, ist wohl nicht zu bezweifeln. Aber so wie ihnen Luther ihre alten Texte auszog, so mag man ihnen auch zugleich den Rhythmus ausgezogen haben, so daß sie nun doch das nicht mehr seyn würden, was sie ursprünglich waren, wenn wir sie auch erkennen könnten.

Einen großen Dienst hätte uns hierin der Verfasser der kleinen schon öfters angeführten Limburger Chronik leisten können, wenn er seinen Anzeigen von Volksgesängen, die in dem Zeitalter allgemein gesungen wurden, über welches sich seine Nachrichten verbreiten, auch einige Melodien hätte beyfügen wollen. Man sieht aus dieser vortrefflichen Chronik, daß es mit den Volksliedern im vierzehnten Jahrhundert eben so ging, wie es noch in unsern Zeiten damit geht. Ein Lied ging durch ganz Deutschland vom äußersten Süden bis zum äußersten Norden, und wurde so lange gesungen, bis man sich entweder satt daran gesungen hatte, oder bis es durch ein neues Lied verdrängt wurde. Unser ehemaliges „Ich liebte nur Ismenen ꝛc.“ und unser erst neuerlich todt gesungenes „Freut euch des Lebens ꝛc.“ war von eben der Art und hatte gleiches Schicksal.

Da diese kleine schätzbare Limburgische Chronik sehr selten ist, so wird es der Leser gewiß nicht ungern sehen, das Verzeichniß dieser Lieder, die so allgemein durch alle Deutsche Lande gesungen wurden, hier zu finden. Den Anfang macht ein Herr zu Westerburgk, der ein gar edler Ritter von Sinn, Leib und Gestalt, aber dem Frauenzimmer nicht günstig gewesen seyn soll. Er machte im Jahr 1347, da er die Coblenzer jämmerlich geschlagen und niedergeworfen hatte, und dem Kaiser Ludwig nachritt, folgendes Lied:

Ich dorfte den Hals zu brechen,
Wer rechet mir den schaden dann?
So hett ich niemand der Mich reche,
Ich bin ein vngefreunder mann.
Vff Ihr gnad achte ich kleine sach,
Das lase Ich Sie verstahn ꝛc.

Da der Kaiser Ludwig das Lied hörte, strafte er den Herrn von Westerburgk und sagte: Er sollte es der Fruwen gebessert haben. Da name der von Westerburgk ein kurze Zeit, vnd sagte, Er wollte es der fruwen bessern, vnd sang dis lied:

In jammers nöten Ich gar verbrinn
Durch ein Weib so minnigliche ꝛc.

Da sprach Kaiser Ludwig, Wasserburg hat es uns nun wohl gebessert ꝛc.

Im Jahr 1347 war ein großes Sterben in Deutschland, wodurch die so genannten Geißelbrüder entstanden, die im Lande bey Hunderten mit Kreuzen und Fahnen herumzogen und nichts als Bußlieder (welches sie Laisen nannten) sangen. „Sie hatten ihre Vorsinger zween oder drey, und sungen sie ihnen nach. Vnd wann sie in die Kirch kamen, theten sie die Thür zu, vnd theten all ihr kleider auß, biß uff ihr Niedercleider, vnd hatten von ihren enckeln biß auf ihr Lenden kleider von leinentuch, vnd gingen vmb den kirchhof zwen vnd zween bey einander in einer Proceß, als man pflegt vmb die Kirchen zu gehen und zu singen. Vnd ihr iglicher schlug sich selber mit seiner geisel zu

beiden seiten vber die achsel, daß jhnen das Blut vber die enckel floß, vnd trugen Creuzkirzen vnd Fahnen vor. Vnd ihr gesang was also, wann Sie vmbgingen:

Tretten herzu wer busen will,
So fliehen wir die heise hell,
Lucifer ist ein böser Gesell,
Wen er hat,
Mit Pech er ihn labt 2c. [200]).

Als diese Schwärmereyen einige Zeit gedauert hatten, kamen die Juden in den Verdacht, an dem Sterben Schuld zu seyn, weil sie die Brunnen der Christen vergiftet hätten, und wurden fast überall (nur in Oestreich nicht) erschlagen und verbrannt. Man nannte dieß die Judenschlacht. Dieß waren lauter Umstände, wobey dem Volke das Singen wohl vergehen konnte.

Die Limburger Chronik fährt fort.

In derselbigen zeit (1351) sung man ein neuw lied in Teutschen landen, das war gemein zu pfeiffen vnd zu trommeten vnd zu allen Freuden:

Wisset, wer den seinen je auserkieset,
Vnd ohn alle schuld sein treuwen freund verlieset,
der wird viel gern singeloß.
Getreuwen freund den soll niemand lasen,
Wenn man das vergelten nit en kan.

Auf dieses sang man aber ein gut lied von Frauwenzuchten, vnd sonderlich auf ein Weib zu Straßburg, die hiese Agnes, vnd was aller Ehren werth, vnd trift auch alle gute Weiber an. Das Lied ging also:

Eines reinen guten Weibs angesicht,
Vnd fröhlich zucht dabey
Die seind warlich gut zu sehen.
Zu guten weibern han ich pflicht,
Wann Sie seind alles wandelns frey, 2c.

Darnach mit lang, sang man aber ein gut Lied, von weiß vnd von worten durch ganz Teutschland also:

Ach reines weib von guter art
Gedenk an alle Stetigkeit,
Daß man auch nie von dir sait
Das reinen Weiben vbelsteit.
Daran solltu nu gedenken,
Vnd solt von mir nit wencken,
Dieweil daß jch das Leben han.

Noch ist mir eine clage noth
Von der liebsten Frauwen mein,
Daß ihr zartes mündlein roth
Will mir angenedig sein
Sie will mich zu grund verderben,
Vntrost will sie an mich erben,
Dazu in weiß ich keinen Raht.

In denselbigen Zeiten (1355) sang man dis Lidgen:

Ach Gott daß ich Sie meiden muß
Die Ich mich zu der Frauwen hatt erkohren,
Das thut mir warlich allzumahl wehe;
Mocht mir noch werden ein freundlicher gruß,
Des Ich so lang hab entboren.

200) In Italien haben diese Geißelbrüder noch früher einen ähnlichen geistlichen Unfug getrieben, wie der Monachus S. Justinae Paduanus beym *Urstisius* Tom. I. berichtet: „Siluerunt tunc temporis omnia musica instrumenta et amatoriae cantilenae. Sola cantio poenitentis lugubris audiebatur ubique tam in civitatibus, quam in villis, ad cujus flebilem modulationem corda saxea movebantur, et obstinatorum oculi se lacrimis non poterant continere.“ So mögen auch in Deutschland um diese Zeit die mus. Instrumente geschwiegen haben, und kein fröhlicher Volksgesang gehört worden seyn.

In disser zeit (1356) sang man das Tagelied von der heiligen Passion, vnd war neu, vnd machte es ein Ritter:

O starker Gott, all unsre noth
Befehln wir Herr in dein gebot ꝛc.

Zu demselben jahr (1357) sang und pfieffe man in allen dissen landen, dis lied:

Mancher went, daß niemand besser sey dann he,
Dieweil das Im gelingen,
Dem will ich wünschen, daß Im nimmer heil gesche,
Vnd will das frölich singen ꝛc.

In derselbigen zeit (1359) sang vnd pfieffe man das lied:

Gott geb ihm ein verdorben jar,
Der mich macht zu einer Nonnen,
Vnd mir den schwartzen mantel gab,
Den weissen Rock darunden.
Soll Ich ein Nonn gewerden
Dann wider meinen willen,
So will ich auch eim Knaben jung
Seinen kummer stillen.
Vnd stilt he mir den meinen mit,
Daran mag he verliesen.

Im Jahr 1360 ging eine Hauptveränderung mit der Musik in Deutschen landen vor, von welcher schon §. 32. geredet worden ist.

In disser Zeit (1361) sang man diß Lied:

Aber scheiden scheiden das thut warlich wehe
Von einer die ich gern ansehe,
Vn ist das nit unmöglich ꝛc.

In dissen zeitten (1363) pfeiffe und sang man dis lid und widersang:

Ich will in hoffnung leben fort,
Ob mir ichts heil möcht geschehen
Von der lieben Frauwen mein ꝛc.

Da sang man (1366) vnd pfeiff dis Lied:

Schach, Tafelspiel
Ich nunmehr beginnen will.

Da sang (1367) vnd pfeiff man dis lied:

Nit laß ab also ein weil.
Ach Ich, Ich will dir immer in gantzer treuw leben,
Ich hoff Ich find dasselb an dir.

Vmb disse zeit (1374) pfeiff vnd sang man dis lied:

Geburt rein vnd säuberlich
Weiß Ich ein Weib gar minniglich,
Die ist mit zuchten wol bewärt,
Ach das es wüst die rein vnd zart.

Da sang man (1374) und pfeiff:

Wie mocht mir immer baß geseln? ꝛc.

Zu disser zeit, (1374) fünf oder Sechs Jahr davor, war auf dem Mayn ein Münch, Barfüser Ordens, der ward von den leuten aussätzig, vnd war nit rein. Der mächte die besten lieder vnd reihen in der welt von gedicht vnd melodeyen, deß im Niemand vf Reinesstrom oder in dissen landen wol gleichen mochte. Vnd was er sung, das sungen die Leut alle gern, vnd alle Meister pfiffen, vnd andere Spilleut furten den gesang vnd das Gedicht. Er sang dis lied:

Ich bin außgezehlet,
Man weisset mich armen vor die thür,
Vntreuw Ich spür
Nun zu allen Zeiten.

Item sang Er:

May, May, May, die wunnigliche zeit
Menniglichen fremde geit
Ohn mihr. Wer mainte das?

Item sang Er:

Der untreuw ist mit mir gespilt ꝛc.

Dern lied und widergesang machte Er gar viel, und was das alles lustiglich zu hören.

In disser zeit (1379) sang und pfeiff man dis lied:

Die widerfort Ich gentzliche jagn,
Das prüfe ich Jäger an der spor ꝛc.

In derselbigen zeit (1380) sang und pfeiff man dis lied:

Verlangen Ich will mich nit begeben,
Nacht und tag zu keiner zeit.

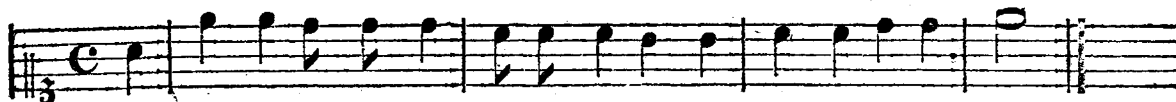
So weit die Limburgische Chronik.

In der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts wurde nach Cyriac Spangenbergs Bericht (Sächsische Chronik, S. 557.) ein Gebrauch von den Volksliedern gemacht, der demjenigen entgegen gesetzt ist, von welchem vorher geredet worden. Die Stelle, worin dieß erzählt wird, ist folgende:

„Diese Zeit (1452) wurden Lieder gemacht und gesungen, darinnen die Oberkeit erinnert und ermahnet ward, in der Regierung gleichmessigkeit zu halten, dem Adel nit zu viel Freyheit und Gewalt zu verhengen, den Bürgern in Stetten nit zu viel Pracht und Geprengs zu verstatten, das gemeine Bawersvolk nit vber macht zu beschweren, die Strassen rein zu halten, und jederman Recht und Billigkeit widerfahren zu lassen. Von welchen Liedern sind noch etliche Gesetzlin vorhanden, so etwan von alten Leuten, die sie in Irer Jugend von jren Eltern gehört, gesungen worden.“

Die Proben, welche hierauf Spangenberg von diesen Liedern giebt, brauchen hier nicht angeführt zu werden.

Ob man gleich nicht mit Gewißheit bestimmen kann, wie die Melodien zu den Volksliedern der frühern Jahrhunderte beschaffen gewesen seyn mögen, so kann man doch mit einem hohen Grad von Wahrscheinlichkeit annehmen, daß sie theils den Choralgesängen theils auch den noch unter dem Volke vorhandenen Melodien ähnlich gewesen sind. Wer z. B. folgende Melodie



zum Maßstab nimmt, um die Beschaffenheit der meisten Volksmelodien darnach zu bestimmen, wird der Wahrheit wenigstens nur sehr selten aus dem Wege gehen. Und sollte er sie verfehlen, so wird der Schaden nicht groß seyn.

201) S. Eyn feyner kleiner Almanach vol schönerr echterr liblicherr Volckslieder, lustigerr Reyen unndt kleglicherr Mordgeschichte, gesungen von Gabriel Wunderlich weyl. Benkelsengernn zu Dessaw, herausgegeben von Daniel Seuberlich, Schusteren tzu Ritzmück ann der Elbe. Erster Jahrgang. Berlynn unndt Stettyen, verlegts Friedrich Nicolai. 1777. Zweyter Jahrg. 1778.

Ende des zweyten Bandes.

Fig. 1.

Fig. 2.



Fig. 3.

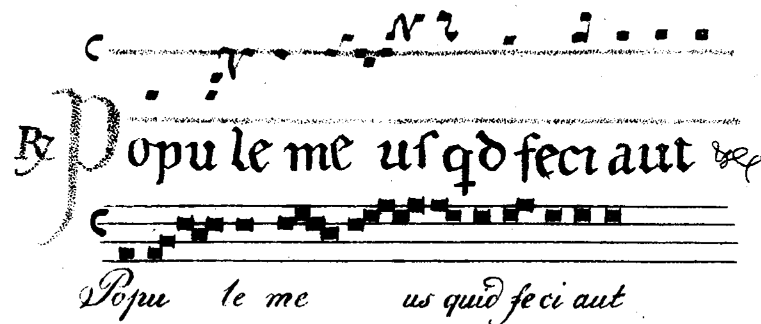


Fig. 4.

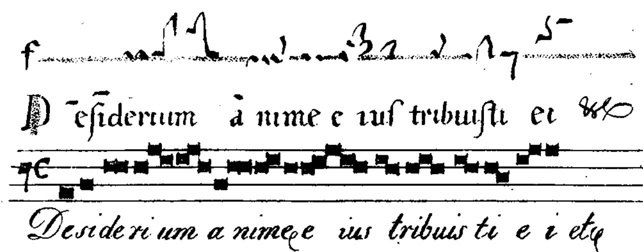


Fig. 5.

IN medio lanensi urbe beatorum sanctorum martirum qua
uictricia corpora retinentur quę sicut ipsa passio nis narrat
hystoria inisonia la ti erunt Que beato ambrosio reue
lata at que ab eodem reperta in ecclesia quam ipse pprio fundauit
studio ostensis miraculis sunt sepulta.

Fig. 6.

Dominus dixit ad me filius meus es tu ego hodie
genuite evovae.

Fig. 7.

Notae musicae

S. XI.

S. XII.

S. XII.

S. XIII.

S. XIII.

S. XIIII.

S. XIIII.

Fig. 8.

Claues medii canticorum aeui.

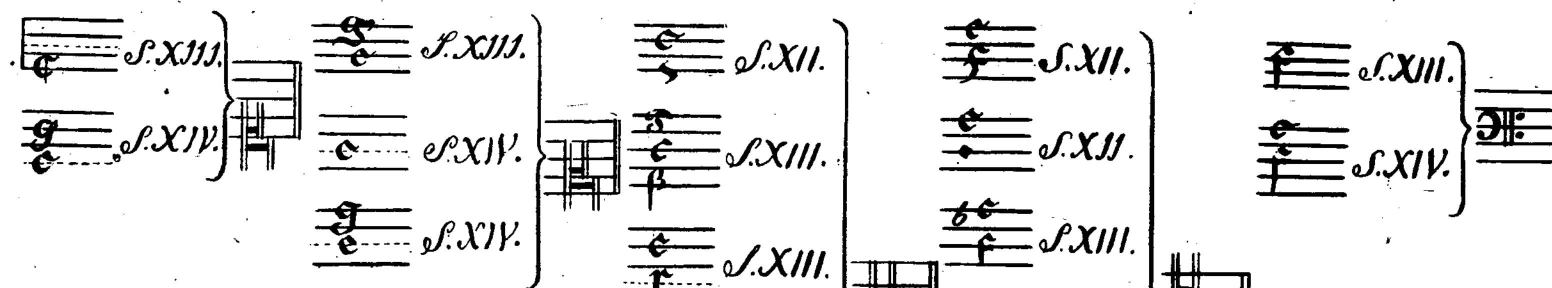


Fig. 9.

Scandicus & salic⁹. climacus torcul⁹. anc⁹

Pentafon⁹ strophicus. gnomo. porrect⁹. oriscus.

Virgula. cefalic⁹. clinis quilisma. podatus.

Pandula pinnosa gutturalis. tramea cemr.

Prossam. baromenon. trigon. tetradius. ygon.

Pentachon & trigonicus & franculus. orir.

Bisticus & gradicus. tragicon. diatm⁹. eron.

Ypodic⁹. centon agradat⁹ atticus. altus.

Et pressus minor & maior. in plurib⁹ utor.

Neumar signis erras qui plura refingis.

Fig. 10.

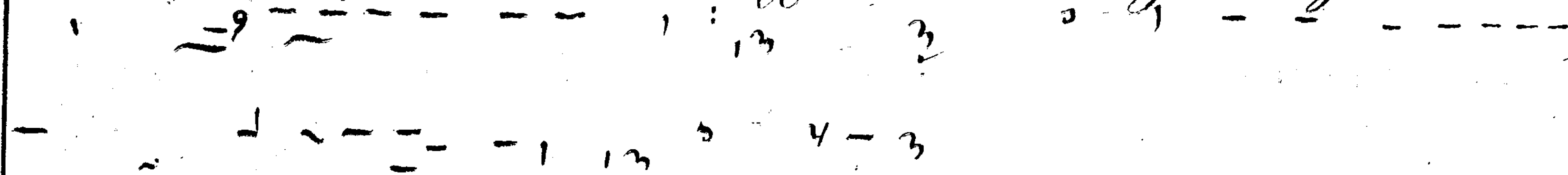
R In paupertate spiritus seruiens xpo fuit ubertatis super terram paup cum paupere in h... sur sunt di ues cum diuite ubi cor fixum

Fig. 11.

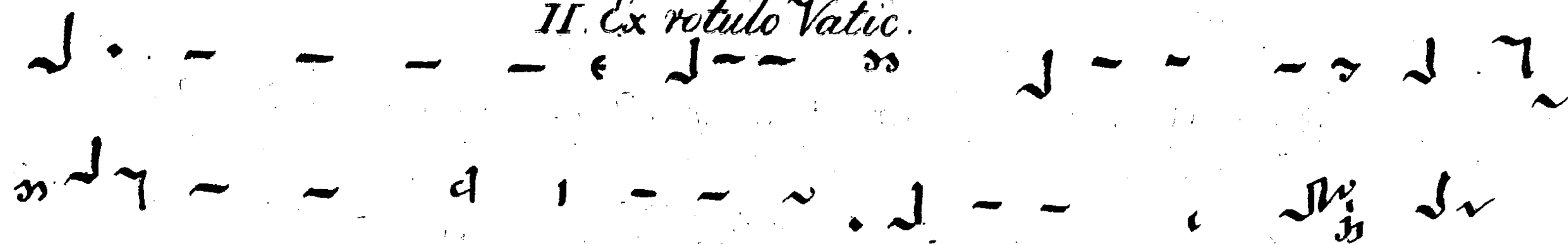
1, Sursum corda, Rp habemus ad dnm, Gratias agamus dno deo nostro;

2, Per omnia secula seculorum R Amen. Oremus. Preceptis salutarib; moniti et diuina institutione formati audemus dicere.

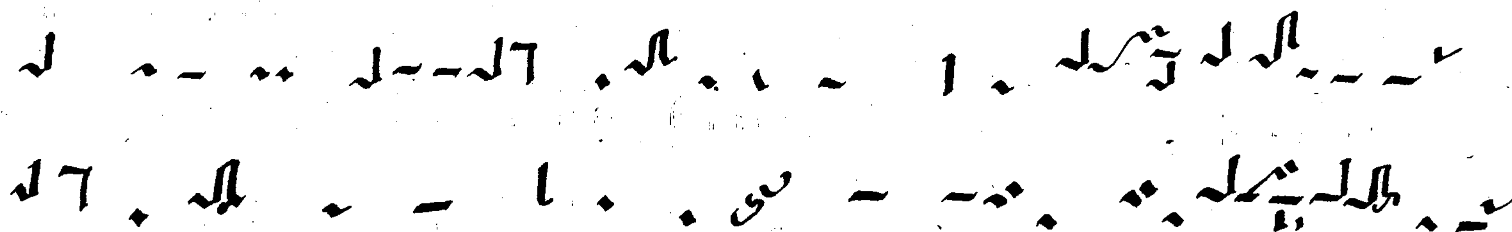
Fig. 12. Ex Mss. Sacr. IX. et seqq. I. ex Cod. Casanatensi.



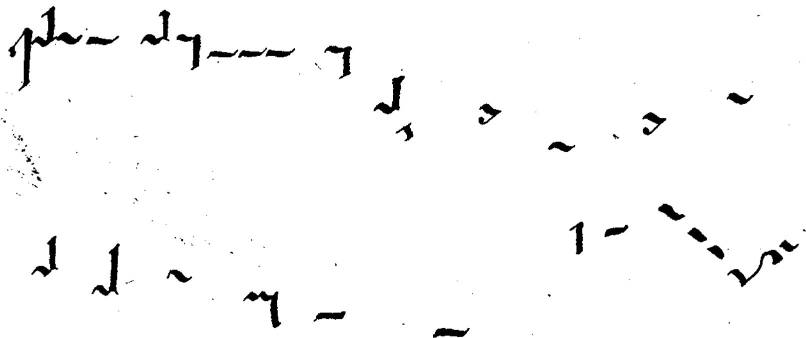
II. Ex rotulo Vatic.



III. Ex rotulo Barbarino.



IV. Ex Cod. Barbar.



V. Ex Cod. Barb.

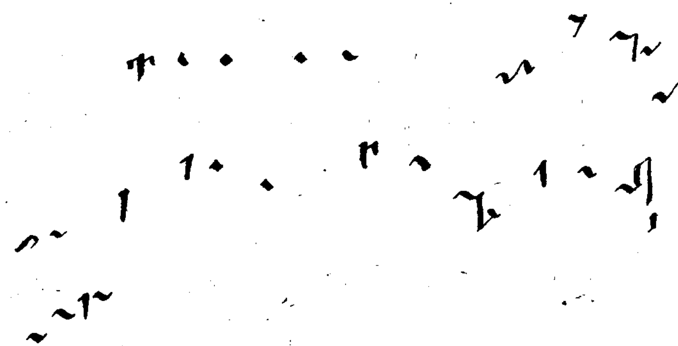


Fig. 13.

deus meus in te confido non erubescam neque irrideant me inimi
ci mei et enim universi qui te expectant non confundentur

Fig: 14.

AUTENTICI

Primi,	Gloria. Seculorum amen	Gloria. Seculorumamen.	Scdi.
Tercii	Gloria. Seculorumamen	Gloria. Seculorumamen	Quarti.
Quinti	Gloria. Seculorumamen	Gloria. Seculorumamen	Sexti.
Septimi	Gloria. Seculorumamen	Gloria. Seculorumamen	Octaui.

Primum querite regnum dei. Formula primi. D

Secundum autem simile est huic. Formula scdi D

Tertia dies est quod hec facta sunt Formula tcii. E

Quarta uigilia uenit ad eos Formula qrti. E

Quinque prudentes intrauerunt ad nuptias Formula quin. F

Sexta hora sedit super puteum. Formula sexti. F

Septem sunt spiritus ante thronum dei. Formula septimi G

Octo sunt beatitudines. Formula octaui G

μα κα ρια η μα τρα σου αμ
μαι ο τι τκμ ματερα τησ ζωησ κ
μοσμ εκ λα σησασ. μαιδειοισιμ αθοι
οισ εθηλασασ. την γαλακ το τροφκ
σ αοδρ τομ τε θυλομ τα πυσ δυπμυκμ
ον διοο πειν τμασ πομμακ δει σοι
αι τη σιαθαι. ελεκ θκμαι τας ψυχασ
ημοομ.

Ex. Cod. Saec. X Vindob.

Fig. 15.

Ex Cod. Saec. XI. Vindob.

Βιθλε εμ ετοιμαζου. ατρε τη γ εθω η φατμη. το οικμυ
ορδ εθθω. και η θεια η λεθν. κοκια παρεδρεμεμ.
και λοσ αρ θρω ποισ εκ παρ θεμου πεφαμερωται. μορ
φοο θεισ τοκαθκμασ και θεοσσασ το προσ λκμμα.
δτο. αδαμ αρ αρ αι ον ται. σω τηαω κραζομ τω ε
πιγχο. αδοκια εσε φαμει σω σαι το γομοσ κμωρ. +

Fig. 16.

